المجلس الأعلى للثقافة

لغة السينما والتليفزيون

مدخل فى المنهج





المجلس الأعلى للثقافة

لغة السينما والتليفزيون

مدخـــل فى المنـــهج

د. نسمة أحمد البطريق

بسم الله الرحمن الرحيم

وعلمك مالم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيما

صدق الله العظيم

إهداء

إلى كل ناقد ومتذوق عربى لفن السينما والتليفزيون

نسمة أحمد البطريق

مقدمة

قبل أن نحدد ما نقصده بلغة السينما والتليفزيون ، يجب تحديد أهمية السينما والتليفزيون كوسيلتين من وسائل الاتصال الجماهيرى التى تدخل فى تكوين مضمون رسائلها تكنيكاً معقداً فهما من الوسائل الإعلامية المركبة التى تستخدم فى كتابة نصوصهما الصورة المتحركة كمفردة من مفردات لغة حديثة، فالتعبير بالصورة المتحركة ما هى إلا عملية ذهنية متطورة ومتكاملة من حيث الإبداع الفنى المتميز، فأصبحت هذه العملية الإبداعية مظهرا حضارياً قادراً على تحديد الملامح الرئيسية للمجتمع المعين .. إن وسائل الاتصال الجماهيرى وخاصة السينما والتليفزيون من الأدوات الأكثر إيجابية وتلاصقاً بواقع المجتمع من حيث ظروفه الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية فلا يمكن تصور إنتاج أفلام سينمائية أو تليفزيونية بمعزل عن المقومات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التى مهدت لهذه

النوعية من الإنتاج الثقافى والفنى بصفاتها المعينة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أن حصيلة هذه الوسائل من برامج مختلفة يجب أن تعكس بصدق نبضات هذا المجتمع من حيث العلاقات الجدلية القائمة فعلاً بين القوة الفكرية لهذا المجتمع المتمثلة فى الطبقة المثقفة والمفكرة وبين القوة المستقبلة لهذه الأفكار . فلغة السينما والتليفزيون كإنتاج مركب وحديث يجب إعتبارها مؤشراً حساساً يقيس ويحدد نوع هذه العلاقات القائمة فعلاً بين طبقات المجتمع فإذا أدركنا أن هذا الإنتاج الفكرى الذى كتب بلغة جديدة [قد لا تستوعبه جميع طبقات المجتمع لما له من رموز إنسانية وتكنولوجية لا يتفهمها إلا من توافرت فيه شروط سنوجزها فيما بعد] تتضمن العديد من الدلالات التى تعبر عن التراث الثقافى والاجتماعى والتاريخى ، هذه الدلالات قادرة على الربط بين طبقات المجتمع الواحد ـ فمثلاً إذا أخذنا البرامج الدرامية كأساس للدراسة سنجد أن حصيلة هذه البرامج تنقل عقل ووجدان-هذا المجتمع فمهما كان مضمون هذه البرامج من الصعوبة والتعقيد الفنى ، فلها بالرغم من ذلك عدة مقومات قادرة على تفجير المعنى الكامن لهذا العمل الفنى . وذلك لأن محصلة هذا الإنتاج ماهى إلا حلقة وصل بين الكاتب أو الفنان المبدع وبين الجمهور ، فهى محور لعلاقة جدلية بين هذه القوة الفكرية المنتجة والجمهور المتلقى كما سنوضح فيما بعد.

ومن خلال هذا المنطلق يمكن القول أن هذه اللغة الفيلمية أصبحت تعبر عن روح العصر الحديث ، فهى لغة جديدة قوامها ، أدبى مكتوب من إعلامى إرشادى وتسجيلى ، وتربوى تعليمى ، وثقافى وسياسى ومظهرها تكنولوجى وصناعى .

ويمكن إذاً القول أن تطبيق علوم اللغة والنقد الأدبى على لغة السينما والتليفزيون ليس تجاوزاً علمياً ، بل هو محور جديد يجب أن يضاف إلى المناهج اللغوية الحديثة على اعتبار أن تلك اللغة هى لغة تعبر عن الواقع والظواهر الاجتماعية ، والعلاقات والسلوكيات الاجتماعية والإنسانية بصفة عامة.

فعدم تحليل تلك اللغة ودراستها من خلال تطبيق تلك المناهج العلمية الحديثة لعلوم اللغة لن نستطيع تطوير الدراسات العلمية المتصلة باللغة السينيمائية والتليفزيونية .

على اعتبار أن تلك اللغة تدخل كجزء هام من أجزاء الفكر الإنسانى الحديث ، خاصة بعد هذا التطور التكنولوجى والعلمى والصناعى المذهل كما أنها تدخل طرفاً هاما فى تشكيل فكر الشعوب ووجدانه . فإذا لم نستطع منذ الآن التسلح بوسائل وأدوات علمية لدراستها ، لن نضيف ونطور فى مضمونها وطرق استخدامها لصالح المجتمع ، وبصفة عامة المجتمعات النامية والعربية على وجه الخصوص.

فثقافتنا العربية أصبحت ثقافة يمتزج فيها الأدب المكتوب والفكر المرئى المسموع . فالتطور المستمر الغير منقطع لصناعة الفيلم السينمائى والتليفزيونى ، وإنتاج المسلسل ، يفرض تلك اللغة كلغة ذات أهمية وثقل فكرى واجتماعى.

ولا يفوتنا فى هذا الصدد الإشارة إلى أن هذا المؤلف ما هو إلا مجهود علمى متواضع يضيف بعداً متطوراً لدراسة اللغة من منطلقات ومداخل جديدة .

فالمناهج الحديثة فى علوم اللغة والنقد الأدبى ومحاولة تطبيقها على لغة السينما والتليفزيون سيدفع ويطور البحوث الإعلامية والنقدية ، وستساعد فى إزالة العوائق التى كانت تحد وتعوق تطوير الدراسات النقدية القائمة على المنهج العلمى الموضوعى فى مجالات الاتصال والثقافة الفيلمية خاصة فى عصر التطور العلمى والتكنولوچى.

ومن الجدير ذكره هنا ونحن بصدد دراسة هذه اللغة ؛ أننا فى هذه الدراسة خاصة فى هذا الكتاب الأول عناية فائقة بتقديم منهج لتحليل ووصف وتفسير تلك اللغة الفليمية . هذا المنهج سيوضح لنا أهمية النص السينمائى أو التليفزيونى فى العمل الفنى والفكرى والإبداعى من خلال تلك الأدوات.

فتعريف ووصف اللغة فى الكتاب الأول ما هو إلا مدخل نظرى هام يساعد إلى حد بعيد الناقد والدارس وكاتب النص على تفهم طبيعة تلك اللغة ومقوماتها وكيفية استخدامها للتعبير عن فكر المجتمع ووجدانه من خلال الفيلم السينمائى أو التليفزيونى أو المسلسل أو التمثيلية التليفزيونية.

ومن خلال هذا العرض السابق نتناول فى هذا الكتاب الأول الأبواب التالية :

الباب الأول : اللغة الفيلمية وتطبيق مناهج علوم اللسانيات .

حيث نتناول بالدراسة النقاط التالية :

أولاً : اللغة ومناهج دراستها .

ثانياً : أهميـة المنهج البنائى فى وصف وتحليل لغـة الإعـلام المرئى المسموع.

الباب الثانى : المقومات الفنية للغة السينما والتليفزيون .

حيث نتناول فى هذا الجزء النقاط التالية .

أولاً : عمليات المونتاج وتطور مفهومها.

ثانياً : المفهوم الحديث للغة الفيلم المرئى والمسموع .

وإنى لأقدم هذا الجهد المتواضح للقارئ العربى بصفة عامة والناقد السينمائى والتليفزيونى والباحث الإعلامى بصفة خاصة.

والله الموفق .

مفهوم لغة السينما والتليفزيون

تمهيد :

تسعى هذه الدراسة إلى وضع إطار نظرى للغة المرئيات وبصفة خاصة إلى التأكيد على مفهوم الصورة المتحركة أو الصورة المرئية أو الفيلمية كمفردة من مفردات اللغة المرئية وكأساس ومنطلق لدراسة بعض الجوانب الهامة فى تحليل مضمون أو محتوى الفكر والمعرفة المرئية المسموعة.

إن معرفة جوهر تلك اللغة والقوانين التى تحكم نسقها الداخلى سيساعدنا على تتبع المعنى الحقيقى لمضمون المعرفة التى تنقلها الوسائل التكنولوچية المرئية المسموعة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ،فإن تحليل مضمون الفكر والمعرفة الفيلمية لابد أن يسبقه معرفة حقيقية لجوهر تلك اللغة حتى نضع هذا الفكر فى موقعه الحقيقى ونصل بذلك إلى جوهر المعنى الكامن[1] .

فبدون تفهم خصوصيات لغة المرئيات لن نتعمق فى المعنى الكامن ولن ننفذ بالتالى إلى جوهر الظاهرة موضع البحث ونفقد بذلك ركناً أساسياً من أركان البحث العلمى الموضوعى .

وبالرجوع إلى المدرسة الفنومنولوچية (علم الظواهر) التى كان لها فضل تأصيل جانب من جوانب الفكر الاجتماعى المرتبط بدراسة الظواهر الاجتماعية دراسة موضوعية وعلمية وذلك عن طريق تطبيق المنهج الذى بدأه «دلتاى» . ولقد تواصل هذا الفكر وتم تأصيله على يد ماكس فيبر وبونز .. ودوركهايم . ان هذا المنهج العلمى الموضوعى يقوم على أساس النفاذ إلى داخل الظاهرة الإنسانية وتحليلها ليس فقط بالوعى بل بمنهج علمى يتبناه الباحث لكى يسهل له النفاذ إلى هذا الجوهر أو الكينونة أو ماهية المعنى أو الواقع الفعلى(٢).

إن هذا المنهج يدرس الظاهرة وليس الواقـعـة ، وذلك لأن الظاهرة تنطوى على معنى فهى تحوى هذا المعنى ولا تخفيه بل تكشف عنه ، أي يمكن تطبيق منهج للكشف عنه ، وعلى العكس من ذلك نجد أن تطبيق المنهج الوصفى على الواقعة ـ وبالرغم من أهميته ـ إلا أن هذا البحث لا يقودنا إلى التوصل إلى جوهر ومعنى الواقعة . ومن خلال هذا المنطلق الذى أبرزه بوضوح «سارتر» J.P. Sartre عند دراسته للانفعال . فلقد أوضح أنه ينبغى أن نبدأ الدراسة حتى تصبح دراسة موضوعية حقة من خلال توضيح مفهومات الوقائع (٣).

وإذا كنا نعتبر الإعلام المرئى المسموع ظاهرة اجتماعية وذلك لارتباطها ارتباطاً وثيقاً بالنظام الاجتماعى المعين ، فهى أيضاً وسيلة من وسائل الاتصال والتواصل الثقافى والمعرفى التى تحمل مضموناً ، هو مضمون ونتاج فكر وثقافة وفن مجتمع له مواصفات وذاتية وشخصية محددة ـ هذا الوضع يحتم علينا دراسة وحصر مفهوم مقومات لغة المرئيات.

ويعتبر ذلك النوع من الدراسات التى تنطلق من جوهر وماهية الأشياء دراسة تقدمية ، بالمعنى الذى وضعه سارتر ، وليست دراسة تراجعية ـ أى تنطلق من وصف الواقعة لتنفذ بعد ذلك إلى الماهية.

ويفيدنا هذا المنهج الموضوعى فى دراسة الظاهرة الإعلامية والثقافية المرئية المسموعة ليس فقط إلى اكتشاف جوهرها وماهيتها ، بل يمكن الاستفادة من نتائج هذا البحث وتطبيقه لدراسة مقومات المضمون الثقافى المرئى المسموع ، وذلك بهدف الكشف عن بعض القضايا التى تعترض عملية الاتصال الجماهيرى من خلال النظم الإعلامية المرئية المسموعة للوقوف على الأسباب التى تعرقل أدوارها الوظيفية .

الإطار المنهجى والنظرى :

وقبل أن نحدد الإطار المنهجى للمفهوم الإعلامى للغة الصورة المتحركة ، علينا أولاً تحديد أهمية الصورة المتحركة كمفردة ووحدة لغوية تدخل فى تكوين المضمون الفكرى الإعلامى للوسائل المسموعة المرئية وكحلقة وصل بين المنتج والمتلقى للإعلام المرئى المسموع.

فإذا كان التعبير بالصورة المتحركة يحتوى على عملية ذهنية متطورة ومتكاملة من حيث الإبداع الفكرى والتكنولوجى والفنى المتميز ، هذه العملية الإبداعية ، ذلك لأن الوسائل الإعلامية الجماهيرية المرئية المسموعة أصبحت من الأدوات الأكثر إيجابية وتلاصقاً بواقع المجتمع من حيث ظروفه الثقافية والاجتماعية والسياسية . فلا يمكن تصور إنتاج أفلام سينمائية أو تليفزيونية بمعزل عن المقومات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التى مهدت لهذه النوعية من الانتاج الثقافى بصفاتها المعينة.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن حصيلة مضمون هذه الوسائل من برامج مختلفة تعكس بصدق نبضات هذا المجتمع من حيث العلاقات الجدلية القائمة فعلاً بين القوة الفكرية لهذا المجتمع والمتمثلة فى الطبقة المثقفة والمفكرة وبين القوة المتقبلة لهذه الأفكار ، فلغة المرئيات أصبحت من المؤشرات الفعالة لقياس وتحديد نوع هذه العلاقات القائمة بين المنتج والمتلقى للأفكار الثقافية والفنية المختلفة .

وإذا أدركنا أهمية هذا الإنتاج الإعلامى والفكرى الذى كتب بلغة هى لغة المرئيات أو لغة الصورة المتحركة ، التى لا يمكن أن تستوعبها جميع طبقات المجتمع بشكل فعال وذلك للخصوصية التى تتصف بها تلك اللغة وما تحتويه من رموز مركبة من إنتاج أفلام سينمائية أو تليفزيونية، بمعزل عن المقومات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التى مهدت لهذه النوعية من الإنتاج الثقافى بصفاتها المعينة . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن حصيلة مضمون هذه الوسائل من برامج مختلفة تعكس بصدق نبضات هذا المجتمع من حيث العلاقات الجدلية القائمة فعلاً بين القوة الفكرية لهذا المجتمع والمتمثلة فى الطبقة المثقفة والمفكرة وبين القوة المستقبلة لهذه الأفكار . فلغة المرئيات أصبحت من المؤشرات الفعالة لقياس وتحديد نوع هذه العلاقات القائمة بين المنتج والمتلقى للأفكار الثقافية والفنية المختلفة .

وإذا أدركنا أهمية هذا الإنتاج الإعلامى والفكرى الذى كتب بلغة هى لغة المرئيات أو لغة الصورة المتحركة، والتى لا يمكن أن تستوعبها

جميع طبقات المجتمع بشكل فعال وذلك للخصوصية التى تتصف بها تلك اللغة وما تحتويه من رموز مركبة من إنتاج التراكم الفكرى والثقافى الذى أفرزه المجتمع، والذى مهد له التقدم التكنولوجى والعلمى ، أى مزيج من الرموز الإنسانية والرموز التكنولوجية . ذلك الخليط المركب من الرموز لا يمكن أن يتفهمه إلا من توافرت فيه شروط ومهارات إدراكية معينة كما سنوضح فى صلب بحثنا .

تلك الدلالات والرموز تعبر بصدق عن التراث الثقافى والحضارى والاجتماعى فهى قادرة على الربط بين طبقات المجتمع بشرط توافر المقومات الخاصة لفهم تلك اللغة من قبل الجمهور المتلقى .

إن محصلة هذا الإنتاج ما هو إلا حلقة وصل بين الكاتب أو الفنان المبدع وبين الجمهور المتلقى ، فهى محور لعلاقة جدلية بين هذه القوة الفكرية المنتجة والقوة المتلقية أو (الجمهور المتلقى) .

ويمكن من خلال دراسة جدلية هذه العلاقة التمييز بين المجتمعات على أساس الاختلاف فى الأبنية الهيكلية الثقافية والاجتماعية . وكلما كانت هذه العلاقة الجدلية إيجابية بمعنى أن كل إنتاج يمس الزوايا الاجتماعية والثقافية والسياسية كلما كان لهذا الجمهور رأياً أو رد فعل متمثلاً فى النقد أى أنه كلما كانت هناك رقابة اجتماعية فعالة كلما ازدهر الإنتاج الفنى وانتعشت هذه القوة الفكرية . وعلى العكس من ذلك كلما كانت العلاقة الجدلية بين هذه القوة الفكرية المنتجة والقوة المتلقية راكدة بدرجة يمكن أن نطلق عليها سلبية كلما انتكست هذه القوة البشرية

على المدى الطويل وتصدعت هياكلها المنتجة وأصبحت تنتج آنذاك صورة مشوشة عن الواقع الاجتماعى . فيشذ هذا الإنتاج عن المسار الاجتماعى والثقافى والتاريخى .

إن الإطار المنهجى والنظرى إذاً يرتبط بأهمية العناية بدراسة وتحليل مضمون وسائل الإعلام السمعى المرئى ، وذلك بتطبيق نظريات علم اللسانيات الحديثة حتى يمكنه التمييز بين الإبداع الفكرى والثقافى من خلال الصورة المتحركة ، ويجدر بنا الإشارة فى هذا المقام إلى أنه حتى الآن لا نزال فى عالمنا النامى نبدى اهتماما متزايداً للكلمة المكتوبة أو للأدب المكتوب ونكاد نهمل ونصرف النظر فى تحليل ودراسة مضمون الإعلام المرئى المسموع أو أدب الصورة المتحركة .

وهذا لعدة أسباب اجتماعية وثقافية واقتصادية وأيضاً منهجية سوف نشير إليها فى بحث آخر (٤) وفى هذا المجال نقوم بالتركيز على هذا الجانب البنائى المنهجى لدراسة الصورة المتحركة كمفردة من مفردات لغة حديثة فرضها التطور التكنولوجى والصناعى ، تقوم بنقل الفكر والثقافة الحديثة من ناحية ومنافسة الوسائل الإعلامية المكتوبة من ناحية أخرى .

إن أهمية تحليل الصورة المتحركة أى عناصرها وجزئياتها وتطبيق مناهج البحوث المطبقة فى مجالات علم اللسانيات الحديثة (على اعتبار أن لغة الصورة المتحركة أصبحت لغه لها كيانها وبناءاً خاصاً بها) يقدم لنا منهجاً دراسياً يساهم إلى جانب الدراسات الأخرى فى مجالات النظرية البنائية المطبقة فى النقد الأدبى ومقولاتها السيميولوجية الحديثة فى تقديم

أدوات منهجية تحررنا من هذه الصعوبات التى كانت تمثل أهم العوائق التى تحول دون التقدم فى دراسة آليات ومقومات البناء اللغوى لمضمون الإعلام المرئى المسموع.

تلك الملاحظة النظرية التى سعينا إلى تقديمها إنما تحدد مدخلنا لهذا الموضوع وهو تحديد إطار نظرى ومنهجى لتفسير ووصف لغة وسائل الاتصال المرئى المسموع من سينما وتليفزيون ـ أى أن هذا المنهج يقدم أدوات علمية يمكن تطبيقها لتأصيل جانب من جوانب تحليل محتوى تلك الوسائل الإعلامية المرئية المسموعة ـ وبمعنى آخر نشير فى هذا الصدد إلى شروط الإبداع الفكرى من خلال السينما والتليفزيون، وذلك بربط نظرية الصورة المتحركة بتيار نظرية اللسانيات الحديثة على أعتبار أن لغة الصورة المتحركة تلاقى فى الآونة الأخيرة اهتماماً متزايداً فى الأوساط العلمية والبحثية لتأثيرها الخاص على نتائج وبحوث تمس ميادين وعلوماً إنسانية أخرى كالاجتماع والتاريخ والاتصال والنفس والأنترويولوجيا والأدب والأسلوب ... الخ .

ولقد برزت أهمية الصورة المتحركة خاصة فى مجال علوم الاتصال والاجتماع بعد التطور فى تكنولوجيا المعلومات وتطوير وسائل الاتصال الجماهيرى المرئى المسموع ودخول المجتمع الإنسانى عصر اتصالات الفضاء.

ولقد وضعت اللغة المرئية المسموعة موضع البحث والتحليل ، وطبقت عليها العديد من النظريات اللغوية ابتداء من المدرسة السنويسرية الحديثة فى

مجال المنهجية الوصفية إلى نظريات شومسكى [٥] ورفاقه وتلاميذه ، أى النظريات المرتبطة بالنظرية التفسيرية . فلم يقتصر الأخذ بهذه النظريات فى مجالات الأدب والشعر بل امتد إلى جميع فروع التعبير والإبداع الثقافى والفنى وخاصة فى مجالات الصورة المتحركة .

ولقد أمكن بفضل المدرسة الأوروبية وعلى وجه الخصوص المدرسة الفرنسية وعلى رأسها رولاند بارث Roland Barth وتلاميذه فى تكوين نظرية قائمة بذاتها تفسر وتكشف عن آليات وعناصر القوانين الداخلية التى تحكم تلك اللغة والمقومات الاجتماعية والتاريخية والثقافية كقوانين خارجية تحكمها كظاهرة تؤثر وتتأثر بالمجتمع ، وتقوم بتشكيل وتكوين القدرات المهارية للجمهور المتلقى، وتحدد الكيفية التى يمكن أن يتعامل من خلالها مع تلك الوسائل المركبة، والسيطرة على مضمونها . وأصبحت تلك النظرية تؤكد على لغة الصورة المتحركة كجزء لا يتجزأ من المعرفة الإنسانية بصورة عامة .

إن هدفنا ينحصر إذاً فى هذه المرحلة فى وضع إطار نظرى لدراسة لغة المرئيات ، وبصفة خاصة التأكيد على مفهوم الصورة المتحركة كمفردة من مفردات اللغة المرئية ،وكأساس ومنطلق لدراسة وتحديد البيئة الإعلامية الحديثة .

لكن ما أن يطرح موضوع اللغة على صعيد الفكر النظرى ، حتى تبرز وتتضح مجموعة من القضايا والإشكاليات ، بعضها يتعلق بالأساس البنيوى والبعض الآخر يتعلق بإشكاليات كيفية التعرض لها. فليس من مهام

تلك الدراسة حصر كل ما يتعلق بمفهوم اللغة المركبة، فالعناصر المحورية التى نهتم بإثارتها هى الكشف عن بعض القضايا التى تعترض عملية الاتصال الجماهيرى من خلال النظم الإعلامية المرئية المسموعة . والأسباب التى تعرقل أدوارها الوظيفية ، خاصة المرتبطة بالتنمية الاجتماعية والثقافية فى دول العالم النامى وهى تخطو مرحلة جديدة من مراحل اتصالات الفضاء ، كما يقدم هذا المنهج عوناً علمياً يفيد الباحث فى جانب من جوانب تحليل محتوى الفكر الاجتماعى والثقافى الذى تقدمه الوسائل الإعلامية خاصة الفيلم السينمائى وفيلم الفيديو.

وحتى نحصر هذا الإطار المترامى الأبعاد ، نقوم بدراسة جزئين أساسيين يعالج الجزء الأول مقومات اللغة الفيلمية من خلال تطبيق بعض مبادىء علوم اللسانيات .

ويعالج الباب الثانى : المقومات الفنية للغة السينما والتليفزيون .

●

الباب الأول

اللغة الفيلمية
وتطبيق مناهج علوم اللسانيات

الفصل الأول : اللغة ومناهج دراستها

الفصل الثاني : المنهج البنائي
ووصف وتحليل لغة الإعلام المرئي المسموع

الباب الأول

اللغة الفيلمية وتطبيق مناهج علوم اللسانيات

مقـــــدمة

إن المعنى العام الواسع للغة الفيلم المرئى المسموع يفرض علينا تحليل ودراسة نظريات علوم اللسانيات الحديثة ونظريات البنائية والتركيبية. هذا التعرض يقودنا إلى مدارس الفكر النظرى المرتبطة بالمناهج الوضعية والتفسيرية فى مجالات الأدب والشعر وفروع التعبير والإبداع الثقافى حتى نصل إلى حصر منهج يقتصر على لغة المرئيات أو لغة الصورة المتحركة كمفردة ووحدة أساسية ترتكز عليها تلك اللغة الحديثة. ورغم أهمية هذا الحصر فى إثراء منهج البحث إلا أن هذا المجال لا يتسع لتلك الدراسة، ولكننا بالرغم من ذلك سنقوم بوضع مفهوم الصورة المتحركة والإشارة إلى خصوصيتها

وبعض التيارات الفكرية التى تعرضت لهذا المفهوم. ويرجع فضل بلورة هذا المفهوم ومنهجية دراسة هذه اللغة إلى المدرسة الأوروبية وعلى وجه التحديد المدرسة السويسرية الحديثة الخاصة بالمناهج الوصفية. ويمكن الإشارة فى هذا الصدد إلى أن الفضل الأول فى وضع هذا الإطار المنهجى يرجع إلى رائد علوم اللسانيات الحديثة «دى سوسيور» والتى تبنتها فيما بعد نظريات كل من «ليفى ستروس وشومسكى، «رولانو بارث، جاكسون» ... ويقوم هذا المنهج الحديث فى دراسة الأدب والنقد واللسانيات الحديثة على مبدأين هما:

المبدأ الأول :

ويرتكز هذا المبدأ على تحليل الظاهرة اللغوية لاكتشاف اجزائها والوقوف على نوع وخصوصية العلاقات التى تحكم ذلك النسق اللغوى بهدف التوصل إلى المعانى الكامنة ـ وذلك بمعنى أن هذا المنهج يقوم على أساس مبدأ هام وهو تحليل الظاهرة اللغوية كنظام اجتماعى ونسق للقيم ويتتبع حركة المجتمع الفكرية والثقافية والاجتماعية ومن ثم يعتبر النظام اللغوى نتاج فكر وثقافة وتاريخ وفن مجتمع له مواصفات بعينها، وعلى اعتبار أن لكل أسلوب للتعبير والمعالجة الفنية حتميات تستمد خيوطها من التطور الثقافى والاجتماعى والسياسى ..

إن تطبيق هذا المبدأ كأداة بحثية فى الدراسات المرتبطة بالإعلام المرئى المسموع يساهم إلى حد بعيد فى إدراك العلاقات التى تربط بين التطور الاجتماعى والثقافى والحضارى من جانب ونشأة أنماط حديثة من التعبير

الفكرى والثقافى والفنى من جانب آخر . فالتطور الاجتماعى والثقافى الذى شهده الوطن العربى مثلا منذ بداية القرن التاسع عشر فى مصر ، وبالرغم من عدم تعميم هذه الظاهرة الحضارية فى أنحاء الوطن العربى، إلا أنها ساهمت بالرغم من ذلك وإلى حد بعيد فى نشاط الحركات الفكرية والثقافية والفنية، وكان لها عظيم الأثر فى إثراء اللغة العربية بألفاظ جديدة تتناسب وأحداث العصر الحديث، وكأداة هامة للتعبير عن قضايا التحرر. أفادت هذه الحركات الفكرية والوطنية فى نهضة الصحافة العربية، وتطور الأشكال المختلفة للأدب من زاوية حديثة أدت إلى نشأة المسرح العربى الحديث. هذه الدفعات والطفرات الفنية والثقافية الهائلة مثلث الدعامة والأساس التى ارتكز عليه الإعلام الاذاعى وأيضا وسائل الاتصال المرئى المسموع المختلفة من سينما وتليفزيون (٦).

المبدأ الثانى:

أما المبدأ الثانى الذى يقوم عليه هذا المنهج الحديث، هو مبدأ الرؤية الثنائية للظواهر. بمعنى أن عملية التعبير الفكرى والفنى من خلال الصورة المتحركة، هى عملية مزج بين مستويين من المفاهيم، المستوى الأول يرتبط بالواقع المادى، والمستوى الثانى وهو عملية حصر للمفهوم الحسى والتعبيرى للشئ نفسه من خلال وضعه فى العمل الفنى أو الفكرى وأيضا يتوقف المعنى التعبيرى على كيفية التعامل برموز اللغة المرئية وتوظيفها للتعبير عن ذلك الواقع المادى. على اعتبار أن الصورة هى أداة الفكر وأداة التعبير عن هذا الواقع المادى والحسى. وأن الصورة المتحركة تعبر عن الفكر والثقافة من

خلال رموز تكنولوجية مرتبطة بالوسيلة التكنولوجية نفسها ورموز أخرى تستمد قواعدها من الفكر الثقافى والمعرفى وتسمى رموزا إنسانية (٧).

ولقد أمكن من خلال حصر نتائج نظريات علوم اللسانيات الحديثة التوصل إلى أهمية الرموز الإنسانية فى تحقيق التوازن اللازم بين القوانين الداخلية للنسق الفكرى للمضمون المرئى المسموع ، والقوانين الخارجية الخاصة بالمهارات الإنسانية المتعددة التى يجب توافرها فى المستقبل أو المتلقى لذلك النوع من الوسائل المرئية... كما أمكن التأكيد على أهمية التقدم العلمى والتكنولوجى والاجتماعى والثقافى فى زيادة مفردات العملية الإبداعية ، وزيادة فاعلية الصورة المتحركة فى التعبير عن الأحداث بصورة صادقة وعن الواقع الحسى والمادى .

هذا يعنى أن قارىء الصورة المتحركة يقف أمام مضمون فكرى وفنى يختلف مدى تأثيره عليه كرسالة مركبة فى الإقناع على حجم وكثافة التجارب الإنسانية والقدرات والمهارات المكتسبة، وأيضا على حجم الرموز المتنوعة التى تحتويها الصورة المتحركة وإشكالية تعامل المبدع والمفكر بها والتعبير عن الظواهر الاجتماعية والفكرية المختلفة .

ولكى نتفهم بناء لغة المرئيات لابد وأن نعود إلى أصولها الأولى وهى الأصول المرتبطة بالنقد الأدبى الحديث خاصة المدرسة البنائية والتركيبية الحديثة .

الفصل الأول

اللغة ومناهج دراستها

اتضح من مناقشتنا وتحليلنا فى النقطة السابقة، أن الظاهرة الاجتماعية أو الثقافية أو اللغوية لا يمكن دراستها بمعزل عن إطارها الثقافى والحياة الاجتماعية وعن التاريخ.

وإذا كنا فى هذا المبحث، سنتناول بالتحليل: الخطوات المنهجية التى اتبعت فى دراسة اللغة كظاهرة لا يمكن انتزاعها من هذه الأطر المختلفة؛ الاجتماعية والحضارية والثقافية على أساس أن علم اللغة الحديث لم يتطور إلا مع تطور النظرية الاجتماعية، وبعد اتضاح المناهج المختلفة الموضوعية . فهدفنا من دراسة تلك النقطة هو: التوصل إلى صياغة منهج خاص يقتصر على دراسة لغة المرئيات .

ويهمنا فى هذا الصدد : حصر مفهوم النظام اللغوى كما حدد وفقا لعلم اللسانيات الحديث، وكما قدمته الحركات الفكرية التى بدأت منذ أوائل هذا القرن انطلاقا من «دى سوسيور» رائد المدرسة السويسرية فى مجال العلوم اللغوية الحديثة والذى كان له الفضل الأول فى تفسير مفهوم أصول وأسس الحركة البنائية . ولقد تطور هذا المفهوم بدءا من هذا المنطلق النظرى والمنهجى على يد «شومسكى» و «جاكوبسون» و «بيرس» و «بارث» ... وغيره من رواد الفكر الحديث للسانية.

ولعل أهم ما يميز تلك النظريات : انطلاقها من المفهوم الفنومنولوجى الذى تأكد كمنهج فى البحوث الاجتماعية، وكان له فضل فى تطوير بعض الأسس المنهجية للظواهر الاجتماعية المختلفة [٨] .

ولقد انطلقت المدرسة البنائية من هذا المنهج العلمى للنظرية الفنومنولوجية، وارتكزت على مبدأ التحليل الجزئى للعنصر الأول الذى تتكون منه الظاهرة، حتى يمكن التوصل إلى جوهر الظاهرة وماهيتها، والوصول إلى المعنى الكامن حتى يمكن السيطرة عليها .

وما دمنا نتكلم عن المدرسة البنائية فى علم اللغة، فتجدر الإشارة فى هذا المقام إلى توضيح ما نقصده بعلم اللسانيات وتحديد موقعه من علم اللغة[٩] .

ان اللسانيات أو علم اللسانية كما عرفها علماء اللغة هى : وسيلة اللغة أو هو : العلم الذى يمد الباحث بمناهج مختلفة لتفسير ووصف علم اللغة. أى أن الهدف الأساسى لعلم اللسانية يمكن حصره فى نقطتين:

الأولى : تقديم منهج متطور لوصف ودراسة اللسان البشرى .

الثانية : استنباط العلاقة التى تنظم الصلة بين الفكر واللغة.

ومن هذا المنطلق يتضح بجلاء : الهدف من اهتمامنا باللسانيات وفقا لمفهومنا الحديث أى منذ دى سوسور De Saussure مع الإشارة إلى بعض التيارات والمحاولات التى بذلت من بعده لتوسيع حدود هذا العلم .

أولا ـ المدرسة البنائية ومفهوم النظام اللغوى:

وكما أشرنا من قبل إلى أننا سنستخلص من تلك الأسس : أهم النقاط التى ستساعدنا على وضع منهج علمى لدراسة وتفسير ووصف لغة المرئيات وحصر بعض خصائصها، بهدف وضع الأسس العامة التى تحكم تلك اللغة الحديثة، وكأساس لتأصيل جانب من جوانب نظريات تحليل محتوى الوسائل المسموعة المرئية .

لقد هيأ علم اللسانيات إضافة مفهوم النظام اللغوى أو النظام الرمزى، وساهم فى تطوير البحوث اللغوية ودفعها قوية إلى الأمام. كما ساعد الباحث ليس فقط على ملاحظة المادة اللغوية عن طريق وضع نظام بنيوى يختصر البنية اللغوية، بل هيأ له أدوات منهجية لوصف تلك المادة، وهى مرحلة متطورة من مراحل النقد وتحليل النظام اللغوى، ولم يقف التطور العلمى على تلك المرحلة الوصفية. لقد أضافت أبحاث «شومسكى» و «جاكوبسون» العديد من الأدوات العلمية التى ساعدت على تأصيل المراحل النقدية السابقة ومهدت لانطلاقة جادة نحو المرحلة التفسيرية التى تعتبر هدفا من الأهداف المتطورة فى التحليل العلمى للنظام اللغوى .

وأهم مبدأ يقوم عليه هذا المنهج فى وصف الظاهرة اللغوية هو : الرؤية الثنائية المزدوجة، هذا المبدأ يرفض النزعة الجزئية الانفصالية. ولقد اعتمد سوسيور على هذا المبدأ لتوضيح منظور عن البنائية أو البنياوية واتخذها منهجا قام بتطوير بعض جوانبه علماء اللسانية من بعده .

ونظرا لسهولة ووضوح نموذج دى سوسيور ،، لازال اللغويون يعتمدون على نموذجه فى تحليل ووصف النظام اللغوى .

والثنائية كما وضع ملامحها دى سوسيور هى : مجموعة من التقابلات بين كل وجزء .

أن المنهج الذى وضعه «سوسيور» ينحصر فى الثنائيات ، فهى أداة علم اللسانية لتحليل ودراسة ووصف اللغة ، واستخلاص العلاقات القائمة بين الكل والجزء .

وقبل الإشارة إلى تلك المناهج نقوم بدراسة مفهوم النظام أو البنية فى اللغة .

ان تعريف هذا المصطلح هو الأساس الذى يتخذه الباحث كأداة منهجية، لاستخلاص االعلاقات القائمة بين الأجزاء المكونة لهذا النظام أو البنية ووسيلته للكشف عن القوانين التى تحكم هذا النسق الفكرى. إن تلك العلاقات هى التى تحدد وتحصر مفهوم المعانى الكامنة داخل هذا النظام أو البنية.

ثانيا ـ النظام أو البنية فى اللغة:

أهم إضافة لعلم اللسانيات الحديث هو إضافته لفكرة النظام اللغوى كمنهج لدراسة بنية النصوص اللغوية. هذا المفهوم لم يكن شائعا فى

الدراسات النقدية للأدب كمنهج. اذ لم ينظر إلى فكرة النظام هذه فى شرح العلاقات القائمة داخل النص، بل اقتصرت الدراسات على فكرة الوجود النهائى للمفردات أو استقلالية الوحدة المفردة، أى تستمد علاقاتها ليس من خلال موقعها كجزء داخل كل، بل تستمد مفهومها وشخصيتها من ذاتها كمفردة. وهذا ما يفسر سيادة التيار الفيلولوجي أو المعجمى على الدراسات الأدبية التقليدية. اذ لم تهتم تلك الدراسات بمفهوم الكلمة المفتاح "Mot Clée" بل انصرفت الدراسات على تفسير الكلمات الصعبة والغريبة، وأهملت المكلمات السهلة التى قد تشكل محورا للمعنى فى النص الأدبى.

تلك النقطة الهامة أصبحت محوراً لاهتمامات دى سوسيور، وذلك على عكس «بيرس» "Pears" الذي يري فى اللغة: مجرد كلمات تحمل دلالات دون النظر اليها كمشكلة لنظام أو لمجموعة منظمة. إن الكلمات عنده جزء من الرموز "Symboles" والإشارات "INDEX" أى أنها تعمل بطريقة متشابهة، أى تدخل فى تكوين نظام واحد ـ وهذا على عكس نظرية دى سوسيور الذى يرى أنه لابد من تأليف عدة نظم دلالية، ومن وضع علاقات تشابه وتمايز فى هذه النظم (١٠).

ومن خلال حصر مفهوم النظام اللغوى، أمكن القول أن الأساس الفكرى الذى ارتكزت عليه نظرية دى سوسيور فى اللسانية هو: أن التفكير ينطلق من اللسان. واللسانية ما هى إلا علم يرتكز على الدراسة الوصفية والتحليلية لكل اللغات، أى أنه يمكن تطبيقها كإطار منهجى، يمد الباحث

بأدوات ووسائل علمية تساعده على ملاحظة ووصف وتفسير اللغة، بل وكما يقول دى سوسيور كل اللغات[11].

وتجدر الإشارة فى هذا الصدد أن «دي سوسيور» لم يقم باستعمال كلمة «بنيان» بالرغم من اعتباره رائد البنائية الحديثة وذلك لتفضيله كلمة نظام "Systeme" إذ أن اللغة في نظره هى نظام من الرموز الإعتبارية، وهي كذلك نظام يتكون من أجزاء متعددة يجب النظر إليها في تضامنها وفي تاريخ إنتاجها الفكري أى من خلال زمن محدد، ومقومات فكرية وسياسية واجتماعية.

وليس النظام اللغوى طبقا لسوسيور كما يشير (صلاح فضل) «سوى مجموعة من الفوارق الصوتية المتآلفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية، إلا أن هذه المقابلة بين عدد من الرموز السمعية وعدد آخر من الأفكار مقتطع من جملة الفكر تولد نظاما من القيم الخلافية، هذا النظام هو الذى يمثل الربطة الفعالة بين العناصر الصوتية والنفسية داخل كل رمز... والجهاز اللغوى بأكمله يدور حول الوظيفة الخلافية لكل وحدة، على أساس أن مقابلتها بالوحدات الأخرى هو ما يمثل شخصيتها»[12].

تلك النظرة المتكاملة إلى اللغة القائمة على اعتبارها نظاما متكاملا، هى التى دفعت دى سوسيور إلى ربط كل كلمة (مفردة) من الكلمات اللغة بالكل الذى تشكله مجموعة الكلمات، وبالتالي لا يمكن النظر إلى المفردات أو كل كلمة مفردة بل من خلال الإطار العام الذى يؤلفه نظام لغة من اللغات. ويقول دي سوسيور موضحا أنه لوهم كبير اعتبار الكلمة

وكأنها فقط اتحاد بين صوت معين ومفهوم معين، فتحديدنا لها على هذه الصورة إنما يعزلها عن النظام الذى تشكل جزءا منه. وهذا لا يعنى أبدا أنه فى الإمكان انطلاقا من الجزء أو الجزئيات يمكن بناء الكل، أى أنه فى الإمكان أن نبدأ بالكلمات ونبنى نظاما. بل على العكس يجب الانطلاق من الكل المتضامن لنحصل بالتحليل على العناصر التى يتضمنها(١٣).

وفكرة النظام عند سوسيور تقترن بفكرة الوظيفة الخلافية لكل وحدة داخل هذا النظام. فاللغة وفقا له انما هى نظام يتكون من أجزاء متعددة يجب النظر إليها فى تضامنها العضوى. هذه النظرة إلى اللغة على أنها نظام متكامل دفعت «دى سوسيور» إلى ربط كل كلمة من الكلمات اللغوية بالكل الذى شكلته مجموعة الكلمات، فلا يمكن النظر إلى كل كلمة مفردة بل من خلال الإطار العام الذى يؤلفه هذا النظام الذى تتحدد فيه الوظيفة الخلافية لكل وحدة. هذا النظام الذى تتطابق فيه مجموعة الوحدات الفكرية والنفسية مع مجموعة أخرى من الوحدات الصوتية، وعلى هذا الأساس، إن النظام هو تماسك وحدات لغوية متقابلة، أى أن لكل وحدة وظيفة خلافية أى أن لها وظيفة داخل هذا النظام على أساس تقابلها وانسجامها بالوحدات الأخرى، تلك الوظيفة هى التى تمنح الشخصية للوحدة اللغوية داخل النظام.

تلك النظرة جعلت سوسيور لا ينظر إلى الكلمة كما أشرنا من قبل بمفردها بل ينظر إليها بعد أن يضعها فى نظام فكرى ولغوى - إذا يمكن القول: أن فكرة النظام السوسيرى تنطلق من خلال تحديد العلاقات التى

تربط الكلمات اللغوية بعضها مع بعض لتكون معنى الشئ أو الدلالة التى هى اتحاد بين دال ومدلول، تلك العلاقة الخلافية للجزء هى التى تحدد المعنى.

ثالثا ـ النظام اللغوى والبنية الاجتماعية:

لقد رافق التطور المستمر للبحث العلمى كلمة «بنيان» كمنهج حديث أو كمدخل منهجى، أدرج ليس فقط فى مجالات النقد الأدبى والفنى، بل أمكن تطبيقه فى مجالات العلوم الإنسانية كعلم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا... بعد أن تطورت النظرية البنائية على أيدى علماء اللغة والاجتماع، وأصبح المجتمع مكونا من المكونات الرئيسية للتعبير الفكرى، أى أصبحت النظرية البنائية تأخذ فى اعتبارها المجتمع بمقوماته الاجتماعية والثقافية والحضارية كعنصر رئيسى ومكون أساسى يدخل فى التكوين الداخلى للسياق اللغوى.

وانطلاقا من هذا المفهوم الاجتماعى للبنية، أو البنية التكوينية، اعتبر أن كل ما هو خارج عن نطاق السياق اللغوى يشكل جزءا داخل هذا النظام الداخلى للغة، فلتعاقب الحركات الفكرية والثقافية والحضارية والاقتصادية مثلا، آثارها الهامة على التكوين الداخلى للنظام اللغوى للنصوص الأدبية أو الدرامية مثلا.

وعلى هذا الأساس أصبحت اللسانية ونظرياتها المختلفة تستفيد من التحليل النفسى، ومن الدراسات التاريخية والإنسانية بصفة عامة.

لقد أسس كلوديلفس ستراوس C. Levis Strauss مبادئ البنائية الاجتماعية أو نظرية البنية الاجتماعية، مستندا إلى المنهج البنائى الذى طبقه على الواقع الاجتماعى، واستفاد منه لتحليل ودراسة العلاقات الاجتماعية.

إن البنية وفقا له هى مجموعة العناصر الذهنية التى تقدم تصورات محددة عن الواقع، فهى تكشف عن الجانب الخفى للأشياء. وكنتيجة لذلك التصور أمكنه الربط بين دراساته لبنية الأسطورة، وتحليله للتنويعات والأنماط الداخلية التى تتصل بموضوع أساسى وبين الإطار الاجتماعى والإنسانى، بمعنى أنه حاول عن طريق التحلل البنائى إغفال الجوانب الثانوية الخفية، وأن يكشف الشفرة السرية التى تربط مختلف جوانب الحياة والنشاط الإنسانى(١٤).

وانطلاقا من هذا المفهوم يمكن القول: أنه من خلال تحليل بنية العمل الفكرى أو الفنى المحدد: قصة أدبية، فيلم سينمائى أو تليفزيونى مثلا أو أى نظام آخر من سياقات النتاجات الفكرية، يمكن دراسة العلاقات الاجتماعيه والأنماط الذهنية المختلفة التى تساعد الباحث على فهم الواقع، وتوضيح مكونات البنية الاجتماعية ذاتها.

تلك النتيجة العلمية التى توصل إليها علماء الاجتماع وعلى رأسهم ليفس ستراوس Levis Strauss و «موران» و «مولز» و «بارث»، ما هى إلا إمتداد لأبحاث «سوسيور» فى علم اللسانيات، وراح علماء اللغة من بعده يبنون صرحا فكريا متعدد الدرجات أمثال جاكوبسون رائد المدرسة الشكلية ومؤسس حلقة «براج» اللغوية فى الثلاثينيات من هذا القرن وتعتبر أبحاثه محورا من المحاور الرئيسية التى ارتكزت عليها النظرية البنائية التركيبية .

ويمكن القول إذا أن البنائية الاجتماعية كمنهج لدراسة الأنماط الاجتماعية المختلفة عن طريق دراسة النظام أو البنية الفكرية، هى محصلة لأبحاث عديدة واتجاهات متفرقة أى أنها الشكل المتكامل للنظرية البنائية. لقد تلافت ثغرات المدرسة الشكلية التى عزلت فى بداية نشأتها الفكرية موضوع الدراسة عن إطارها الاجتماعى فأغفلت البنية والظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية المحيطة بها ، ونظرت إلى السياق الداخلى كوحدة جمالية وليست كوحدة أو نظام فكرى يعكس أنظمة المجتمع والعلاقات المتشابكة بين طبقاته المختلفة .

وعلى الرغم من قصور تلك النظرة وعدم شموليتها ، إلا أنها لاقت أصداء فى المحيط العلمى خاصة فى الدانيمارك لقد طبق «جلمسليف» Jelmslef تلك النظرة فى أبحاثه بصفة عامة، مستندا إلى فرضية أساسية ترى أنه من الجائز علميا أن نصف اللغة ونحللها على أنها كيان مستقل من الارتباطات الداخلية، أو بكلمة تشكل بنيانا متكاملا . ودراسة اللغة تقودنا إلى ضرورة تحديد سياق بداخله أجزاء . إن المنهج البنيوى ما هو إلا وسيلة للكشف عن تلك العلاقات والارتباطات الداخلية .

ونحن نرى أن تلك النظرية رغم ضيق إطارها ، إلا أنها تشكل منهجا هاما فى دراسة البنية الداخلية للنظام اللغوى أو النموذج اللغوى، إذ تكشف عن أهم الخصائص الداخلية لمفردات وجزئيات النظام اللغوى، وتلقى الضوء على العناصر الجمالية داخل ذلك النظام .

تلك النظرية التى تبحث فى السياق أو النظام الداخلى طبقت على اللغة الفيلمية . لقد طبق بارت Barthes تلك النظرية فى أبحاثه المتعددة: فى

مجال الصورة المتحركة، أو الصورة الفيلمية باعتبارها مفردة لغوية من مفردات النظام الفيلمي. وبحث في خصائصها المتعددة وكشف عن مستوياتها المختلفة ولقد طور كل من ماك لوهان، ومولز، وموران فلم يبحثوا فقط في النظام الداخلي لجزئيات النظام الفيلمي، على اعتبار أنه يكون سياقا من الدلالات السيميولوجية، بل بحثوا وحللوا العلاقات المتبادلة والمتشابكة بين مضمون هذا النظام الفيلمي والسياق الاجتماعي والثقافي والحضاري، ومدى تأثير السياق الاجتماعي بقطاعاته المختلفة على البنية السيمولوجية للفيلم، فلغة الصورة المتحركة هي انعكاس لسياق اجتماعي أرحب وأوسع أفرزه ليس فقط المضمون بل الشكل أو الوسيلة [١٥] .

ومن خلال هذا العرض الشديد الانتقائية يمكن استنتاج بعض النقاط التي تطرحـهـاهذه النظرية الهامة التي لا تزال حدودها آخذة في النمو والتطور:

١ ـ ان اللغة ما هي إلا نتاج إجتماعي يمكن دراسته من خلال تطبيق المنهج البنائي، على اعتبار أن اللغة تخرج عن حدود الفرد فهو لا يستطيع إنتاج لغة بمفرده ولا تعديلها وتطويرها .

٢ ـ يقوم المنهج البنائي أساسا على وصف للواقع المباشر من خلال نموذج يضم مجموعة مكونة من عناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع.

تلك النماذج ما هي إلا أدوات منهجية أو مناهج لبحث وتحليل البنية اللغوية وتفسيرها .

٣ ـ أهم محور يرتكزعليه هذا المنهج البنائي في وصف وتحليل اللغة (وكل اللغات كما أشار دى سوسيور) هو ثنائية الكل والجزء . فهناك المؤسسة الرمزية التي يتكون من الدلالات والرموز على اعتبار أن السياق أو البنية أو النظام يتكون من جزئيات داخلية أو سياقية على شكل علامات وإشارات أو دلالات، وتلك الدلالات هي اتحاد الدال والمدلول، وترتبط تلك الدلالات ارتباطا وثيقا بالبعد المعرفي. ذلك لأن فضل اللغة على الدلالة كبير . فلا يوجد معنى ليس له أسم «وعالم الدلالات ليس سوى عالم اللغة، اذ يظل من الصعب تصور أى نظام مكون من الصور أو الأشياء يتمتع بدلالة خارج نطاق اللغة. «فالعناصر المرئية مثلا تقتضى رسالة لغوية كما يحدث فى السينما والإعلانات والصور الكاريكاتورية وغيرها. فهى لا تصبح نظما إن لم تمر من خلال اللغة التى تعزل دلالتها وتسميتها» (١٦) .

وعلى حد تعبير «بارت» أن الحضارة المعاصرة هى حضارة الصورة المرئية، ولكن بالرغم من ذلك لم تتخل تلك الحضارة عن الكتابة التى تعزل دلالتها وتسميتها.

الخلاصة :

هناك إذا منهجان لدراسة ووصف وتحليل اللغة :

(أ) دراستها من الداخل أى دراسة النسق الداخلى أى وصف جزئيات هذا النظام اللغوى .

(ب) دراستها النظام الخارجى للبنية اللغوية، ويقصد من ذلك: اعتبار النظام اللغوى ظاهرة اجتماعية ترتبط ارتباطا وثيقا بالنظام الاجتماعى والثقافى، على اعتبار أن هذا النظام أو السياق اللغوى يستمد كيانه وإطاره المعرفى أو الدلالى من الإطار العام للمجتمع .

●

الفصل الثاني

تطبيق المنهج البنائى

لوصف وتحليل لغة الإعلام المرئي المسموع

مقدمة :

تكلمنا في الفصل السابق عن : مفهوم النظام اللغوى ، ونظرية البنية الاجتماعية كمنهج يضم في ثناياه مستويين متلازمين من الأدوات البحثية للتحليل العلمي للظاهرة اللغوية .

أما المستوى الأول :

فيعنى بدراسة وتحليل النظام اللغوى أو السياق اللغوى من الداخل أى دراسة النظام الأساسى لمضمون الوسيلة الإعلامية، وفكرة النظام الأساسى أو الداخلي للسياق اللغوى أطلقها «جيلمسليف» رائد المدرسة الدانيماركية،

الذى بنى صرحا فكريا متخذا من نظرية «دى سوسيور» أساسا ومنطلقا علميا لنظرياته عن اللغة، لقد بين «جيلمسليف» أهمية النظام الأساسى Structure De Base كعنصر هام، والذى إذا لم يتوافر فى أية وسيلة من وسائل الإتصال: أدب ، شعر ، موسيقى، مسرح ـ سينما ... ، الخ .. لا يمكن أن نتصور اعتبار تلك الوسيلة لغة، ويعنى بالنظام الأساسى ذلك التركيب اللغوى أو البنية اللغوية التى تحدد الفكر وتسيطر عليه سيطرة كاملة . أى دراسة العلاقات السياقية والإيحائية أى العلاقات التى تقوم بين المفردات اللغوية عند تداخلها فى تركيب أى نظام ما ـ هذا التركيب أو النظام هو الذى يكسب السياق أو البنيان اللغوى قيمته ومفهومه، هذا من جانب . ويحدد النظام الأساسي لمضمون الوسيلة وأيضا العلاقات الإيحائية أو الاستدلالية من جانب آخر، أى تدرس إلى جانب العلاقات السياقية، العلاقة التى تحصر وتعنى بدراسة كل كلمة بمفردها، وذلك يمكن أن توحى بها الوحدة اللغوية المفردة (١٧) .

وأما المستوى الثانى :

فيعنى بدراسة أولا : تحليل النظام اللغوى من الخارج، أي دراسة تاريخ اللغة، وأثر التتابع الحضارى والاجتماعى والثقافى على البنية اللغوية ـ وثانيا: بحث البنية أو النظام اللغوى كانعكاس لعناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع، هذا المنهج الاجتماعى فى دراسة البنية اللغوية الذى طبقه «ليفس ستروس» فى الانتروسولوجيا يقدم لنا منهجا عمليا متكاملا، فهو يجمع بين دراسة البنية اللغوية والبنية الاجتماعية، بهدف تحديد العلاقات

القائمة بين المجتمع أو المؤسسة الاجتماعية، وبنيته اللغوية، وبمعنى آخر: دراسة البنية اللغوية كحلقة وصل بين المقومات الثقافية والاجتماعية والحضارية والنظام اللغوى المعين .

ومن خلال تلك المنطلقات العلمية، أمكن وضع تصور منهجي لوصف وتحليل ودراسة اللغة الفيلمية التى تشكل مضمون الوسيلة الإعلامية المرئية المسموعة، على اعتبار أن لغة الصورة المتحركة أو اللغة الفيلمية هى نتاج اجتماعى لها نظامها وقوانينها الخاصة بها .

لقد أمكن وصف هذا النظام اللغوى بعد التطور الهائل فى علم اللسانيات، وفى النظرية البنائية التركيبية والاجتماعية كما ذكرنا من قبل.

إذاً يحاور هذا الفصل أهم النظريات العملية التى قامت بتحليل جزئيات النظام اللغوى المرئى المسموع .

وتعتبر تلك النظريات خطوة هامة فى طريق تطوير مناهج البحث فى مضمون الوسائل المسموعة المرئية فى تفسير العلاقات القائمة بين هذا النظام المركب والبنية الاجتماعية ، وتكشف عن آليات وعناصر القوانين الداخلية التى تحكم ذلك النسق الفكرى، وتحدد المقومات الاجتماعية والثقافية والحضارية كقوانين خارجية تؤثر فى النسق الداخلى للغة الفيلم أو لغة الصورة المتحركة وتقوم بتشكيل وتكوين القدرات المهارية للجمهور وتحدد كيفية تعامله مع مضمون تلك الوسائل التكنولوجية، وحتى نقدم منهجا علميا لدراسة ووصف اللغة المرئية المسموعة أو «اللغة الفيلمية» نقوم بتناول ثلاث نقاط وتقابل كل نقطة من تلك النقاط نظرية ــ تلك النظريات

الثلاث التى تحصر حدود هذا المنهج الحديث فى وصف اللغة السينمائية والتليفزيونية تحدد أيضا منطلقاتنا فى هذا الفصل ويشتمل على :

أولا : نظرية المستويات كمنطلق نظرى ، لوصف لغة الصورة الفيلمية.

ثانيا : نظرية التشابه كمنهج لتحليل الصورة الفيلمية .

ثالثا : نظرية الأشكال ودراسة العلاقات المتشابكة بين السياق الفيلمى وبنية المجتمع .

أولا : نظرية المستويات
كمنطلق نظري لوصف الصورة الفيلمية

وتنطلق تلك النظرية من ثلاثة فروض أساسية :

الفرض الأول : أن بنية الفيلم أو السياق الفيلمى أولا وقبل كل شيء ما هو إلا : تتابع لقطاعات فوتوجرافية سينمائية تمثل أشياء أى تعكس أشياء حقيقية منفردة .

الفرض الثانى : أن هذه الأشياء المصورة لن ترمز إلى مفاهيم، إلا إذا نسقت وتتابعت وتلاصقت وفقا لمخطط فنى يحركه الفكر. أى وفقا لسياق لغوى وهو ما يسمى بالنص المكتوب .

الفرض الثالث : هذا النسق أو النص المكتوب هو الذى يعطى مجموعة الصور واللقطات السينمائية (المنفردة) مفهومها ـ إذاً

يمكن القول أنه بدون هذا النسق الفنى المخطط لا يمكن أن نطلق اصطلاح لغة سينمائية .

وحتى يمكن بلورة وتحليل هذه المفاهيم السابقة والتى تحتويها كل نقطة من النقاط، علينا أن نتناول بالدراسة ثلاثة عناصر أساسية يمكن أن توضح تلك المنطلقات النظرية الآتية :

(أ) العرض الحقيقى للأشياء أو المفهوم للوحدة السينمائية هو نظام متكامل.

(ب) هذا العرض اتبع فيه أسلوب فنى من أساليب العرض الفوتوجرافى والفيلمى الذى يحركه الفكر .

(جـ) يعكس هذا العرض رموزا أو دلالات تحمل المفاهيم والمعانى المختلفة وفقا للمخطط الفكرى المتكامل أو (النص المكتوب) والمسبق .

ويمكن إذاً فى تلك المرحلة من الدراسة أن نحلل فرضا من الفروض التى أشرنا إليها .

المفهوم الفنى للوحدة الفيلمية :

أشرنا من قبل إلى أن الفيلم السينمائى أو التلفزيونى ـ كوحدة فنية متكاملة ـ ما هو إلا تتابع للقطات فوتوجرافية تمثل أشياء أو تعكس أشاء حقيقية منفردة . هذه الخصوصية الأولى سوف تضع أمامنا مفهوما جديدا للتعرف عل مفهوم اللغة السينمائية والتليفزيونية .

لقد أثارت هذه الخصوصية جدلا ومناقشات علمية عديدة للتأكد من قدرة هذه الوحدة الفيلمية على التعبير، أو بمعنى آخر إمكانية استخدامها

كرمز من رموز اللغة ـ ولقد أثمرت هذه المناقشات عن عدة نتائج وكان لها أثر كبير فى استحداث عناصر أضيفت إلى النظرية العامة للنظام الفيلمى.

النتيجة الأولى

وأولى النتائج: أن هذه الوحدة الفوتوغرافية أو الفيلمية Plan ou Cadre أو المنظور الفيلمى المحدد أو الكادر كإطار لا يمكن أن يدرج تحت قائمة المفردات اللغوية الدارجة أى يصبح جزءا من هذا السياق الفيلمى دون أن يتلاحق بالكادرات الأخرى، وذلك لأن كل لغة لها مفرداتها اللغوية الثابتة، ولكن كل فيلم سينمائى أو تليفزيونى له أدواته الفنية فى التعبير، وله أن يستخدم أسلوبا فنيا ذاتيا يختلف كل الأختلاف عن الوحدات السينمائية أو التليفزيونية الكاملة التى نفذت من قبل. اذ يمكن القول أن الشكل الفيلمى أو الأدوات السينمائية أو التليفزيونية المتاحة والخاصة لعرض الأشياء الحقيقية هى التى تجعلها قادرة على خلق إحساس فنى.

ولتلك الخصوصية التى تحصر لغة الفيلم السينمائى أو التليفزيونى والتى تشكك فى إمكانية ادراجها فى قائمة المفاهيم العلمية للغات الدارجة، كان من الضرورى تتبع خطوات منهجية جديدة لدراسة المفهوم العلمى لهذه الوحدة الفوتوجرافية أو الفيلمية حتى نتأكد من أن هذه الوحدة تحتوى على رموز ودلالات. إذاً يمكن ادراجها ضمن لغة لها مواصفات منفردة ومتميزة.

النتيجة الثانية

وهى نتيجة مرتبطة أشد الارتباط بالأولى، فإذا كانت الوحدة الجزئية للفيلم لا يمكن أن نطلق عليها وحدة لغوية تتقابل والمفهوم العلمى

للمفردات اللغوية، فذلك لأن هذه الجزئية لا تعنى شيئا أى لا تقدم مفهوما دلاليا إذا عرضت بمفردها ـ فالذى يعطيها قوة فى التعبير أى يجعلها تحتوى على دلالات ورموز هى إدراجها وتتابعها بالوحدات الجزئية الأخرى.

النتيجة الثالثة:

ويمكن القول إذاً أن عرض وحدة سينمائية أو فيلمية جزئية Plan ou Cadre Filmique ou ciémaografique لا تعكس معنى بمفردها، أى لا يمكن اعتبارها رمزا من الرموز اللغوية إلا إذا تلاصقت مع غيرها من الوحدات الفيلمية الأخرى، ووفقا للمخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب الذى يحدد موقع الجزء ووظيفته بالنسبة للمعنى الكلى.

تلك النتيجة تلقى الضوء على أهمية النص المكتوب التليفزيونى أو السينمائى فى حصر أهمية الوحدة الجزئية كرمز لغوى .

وبمعنى آخر يمكن القول : أن التقدم التكنولوجى استحدث إمكانيات ومقومات لغة حديثة استغلها العقل والفكر الإنسانى كنمط جديد للتعبير الفنى. أى نوعا جديدا من اللغة (سنقوم باستعراض أسسها ومقوماتها التعبيرية فيما بعد).

إن اللغة الحديثة لا يمكن اكتمال مقوماتها الفنية والفكرية والتكنولوجية بدون المخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب.

وذلك لأن الكادر الفيلمى Cadre on Plan Filmique المنفرد لا يرمز (كما أشرنا من قبل) أو يشير إلى أى معنى من المعانى إلا إذا وضع ضمن لقطات أخرى، ويضع هيكلها النص المكتوب. وبدون هذا النص لا يكتمل

المعنى الحقيقى الكلى. ولتوضيح تلك النقطة نقوم بتوضيح أهمية النص المكتوب أو المخطط الفكرى المتكامل بالنسبة للفيلم .

أهمية النص المكتوب أو المخطط الفكرى المتكامل بالنسبة للغة الفيلم :

ويمكن حصر أهمية النص المكتوب بالنسبة للغة الفيلم كلغة تعكس الفكر الإنسانى من خلال نقطتين :

وحتى نقوم بدراسة تحليلية لهذه الحتمية يلزمنا استعراض بعض الخطوات والظروف الخاصة بهذه اللغة الحديثة والتى بدونها لا يمكن اعتبار الفيلم السينمائى أو التليفزيونى اختراعا صناعيا وتكنولوجيا أو «فنا ولغة»، هذه الدراسة التحليلية يمكن إيجازها فى نقطتين أساسيتين حتى نوضح خصوصية من خصوصيات الفن الفيلمى ونحصر أهمية «المخطط الفكرى المتكامل» أو النص المكتوب كخطوة هامة من الخطوات الفنية اللازمة للتعبير عن الرموز المختلفة :

النقطة الأولى : الشىء المعكوس فى اللقطة الفيلمية لا يمكن اعتباره مفردة لغوية ولكن يمكن اعتباره أولا إنعكاسا لشىء مادى معين ـ وذلك، كما أشرنا من قبل ـ أن الطبيعة الفنية الخاصة لتكوين الوحدة الفيلمية المفردة تعكس شيئا ماديا من الطبيعة، هذا الشىء وانعكاسه ليس له دلالة رمزية بمفرده ويطلق عليه لا لسانى ولكن تتضح أهميته إذا ما وضع ضمن اللقطات الفيلمية الأخرى .

وهكذا تبرز أهمية هذه الجزئية كوحدة دلالية تدخل فى إطار عملية من عمليات التكوين الفكرى المتسلسل. أو البنية اللغوية، فاختيار المكان والزمان لموقع هذه الجزئية هو الذى يهيىء لها هذه الخصوصية الأساسية .

فالمنظور الفيلمى يظل يعكس شيئا ماديا ليس له صفة دلالية إلى أن يتلاصق ويتلاحم باللقطات الأخرى .

إذاً يمكن أعطاء مفهوم مختصر للغة الفيلم من خلال تحديد الوحدة الجزئية ـ بأنها جزء تابع يدخل طرفا فى تحقيق الهدف العام أو فى تكوين الهدف النهائى ـ وهو المعنى أو المفهوم الكلى ـ من خلال النظام الفكرى أو النص المكتوب الذى يعكس فكر الكاتب وهو القادر على تحديد المكان والزمان الحركى لهذه اللقطة السينمائية .

النقطة الثانية : أهمية اللغة المقطعية المكتوبة بالنسبة للغة الفيلم إن المنظور الفيلمى أو اللقطة الفيلمية تعكس أولا شيئا ماديا لا لغويا أو لا لسانيا ليس له صفة دلالية ـ ثم يتحول هذا الشىء إلى معان ودلالات ورموز فكرية بمجرد اختيار المكان والزمان الحركى لهذه اللقطة بين اللقطات الأخرى. فهو أولا عرض لشىء مادى يتحول إلى رمز بمجرد دخوله فى هذه العملية الفكرية من خلال النص المكتوب .

فالخصوصية الفنية لهذه اللقطات الفيلمية المنفردة تعبر عن أهمية النص المكتوب أو المخطط الفكرى المتكامل وعلاقته بالفن الفيلمى؛ فهو يتضمن أول ما يتضمن جزئيات مادية من الحياة الطبيعية ليس لها مدلول ويدرجها فى العملية التعبيرية بواسطة إمكانيات تكنولوجية وصناعية. ولكن هذه الخطوات لا تحتوى رموزا ودلالات طالما لم تضع لها إطارا فكريا

متمثلا فى هذا المخطط الفكرى المتكامل أو هذا النص المكتوب . لقد أشار «بارت» إلى أن أى عنصر مرئى كالفيلم السينمائى مثلا أو الرسالة الإعلامية المرئية... الخ لا يمكن ان تصبح نظاما أو نسقا لغويا ما لم تعزل دلالتها بواسطة اللغة الكتابية، فهى التى تسمى أى تعطى مفهوما لتلك العناصر. فالصور المرئية لا يمكنها الانفصال عن اللغة المكتوبة أو المقطعية. إن فصلها عن اللغة يفقدها دلالتها ومفهومها (١٨) .

هذه المكونات الفنية الخاصة تعبر عن لغة جديدة غير مباشرة، لا تستخدم رموزا لغوية ثابتة للتعبير عن المعانى والمفاهيم المختلفة ـ فلها خصوصية فنية تنفرد بها ونستطيع إيضاح معنى لغة غير مباشرة باعتبارها أولا : عرضا أو انعكاسا للطبيعة المادية وثانيا: فنا من خلال رؤية (الفنان) فى اختيار الزاوية أو المكان . وثالثا : لغة عن طريق الفكر المكتوب كما أوضحنا من قبل ـ هذا الفكر هو الذى يصبغ على هذا العرض الصبغة الفنية المتكاملة ـ ومن ثم يصبح العرض له خصوصيات اللغة، فالعقل الإنسانى هو الذى يختلق وسائل التعبير المختلفة .

ونضيف فى هذا الصدد أن الهيكل الفنى المسبق أو المخطط الفكرى المتكامل المتمثل فى النص المكتوب هو الذى يطرح نوعا جديدا من التعبير الإنسانى والذى هيأ له التطور الصناعى والتكنولوجى مقوماته وأدواته أو نوعا جديدا من اللغة وهى : لغة الصورة المتحركة أو لغة المستويات المركبة .

وهذا يعنى أن عين الكاميرا لا تعكس المعنى المباشر للشىء المادى، ولكن فكر الإنسان هو الذى يجعل انعكاس هذا الشىء له دلالات ورموز لغوية. فاللقطة الجزئية هى التى تخلق المعنى الكامن للشىء المادى الحقيقى

بواسطة فكر الإنسان، فالشيء المادى الطبيعى أو الموجود فى الطبيعة هو المستوى الأول، أى يمثل المستوى الأول لعملية الخلق الفنى .

أما صورته أو انعكاسه فى اللقطة الجزئية فهو يمثل المستوى الثانى أى المستوى الثانى لعملية الخلق الفنى الذى يهيئ الطريق لنسج أسس اللغة الجديدة .

أما المستوى الثالث فهو : المعنى الحقيقى الذى هيأ له عقل وفكر وأحساس الكاتب ـ فهو إذاً المستوى الثالث فى عملية الخلق الفنى أى المستوى المتكامل ـ ولن يحدث هذا المستوى إلا وفقا للنظام الحركى، أى أن الفكر يسانده الإمكانيات التكنولوجية المتاحة الخاصة بالوسيلة أو بالشكل.

المسألة الفنية للنسق الفيلمى ومفهوم المستويات الدلالية :

أدت صعوبة وضع مفهوم محدد ، للغة الفيلم إلى إثارة قضية على جانب كبير من الأهمية. هذه المناقشات ساعدت فى كثير من الأحيان على إزاحة بعض الغموض والصعوبة لتكوين مفهوم واضح ومحدد لتلك اللغة ـ هذه القضية هى المسألة الفنية للنسق الفيلمى ومفهوم المستويات الدلالية ـ وذلك يعنى أن كل مستوى من مستويات التعبير الخاصة بهذه الوسيلة له تعبير دلالى خاص به ـ ولكن المفهوم المتكامل لن يتحقق إلا بتكامل هذه المستويات، أى أن المسألة الفنية للغة الفيلم أو مشكلة التعبير الفنى من خلال النظام أو السياق الفيلمى، لا يتحقق إلا من خلال المستويات الدلالية

المركبة، ونعتقد أنه من الممكن دراسة هذه العلاقة حتى يتحقق الغرض، وهو محاولة وضع مفهوم واضح ودقيق لتلك اللغة. وحتى لا يغيب عنا إمكانيات دراسة هذه الظاهرة من االداخل نقول: أن هذه النقطة تمثل العنصر الثانى الذى بنيت عليه النظرية العامة للنسق الفيلمى. ويقودنا تحليل هذه العلاقة إلى إثارة نقطتين أساسيتين:

النقطة الأولى : أن الفكر هو الذى يخلق الرموز وليس العكس :

وبناء على هذه النقطة، يمكن القول أن التعبير الفكرى والفنى الذى يتخذ له أداة الفيلم السينمائى أو التليفزيونى وسيلة له، يدخل فى نطاق مفهوم اللغة .

فالعقل الإنسانى هو الذى وضع الأسس العامة للرموز اللغوية الدارجة على اعتبار أن الفكر هو أساس اللغة ـ وكما أشرنا أن لغة الفيلم تحتوى أيضا على رموز لغوية ابتدعها فكر الإنسان، فيمكن من خلال هذه الزاوية اعتبارها لغة ـ ولكن مفهوم اللغة هنا له مدلول يقترب إلى حد بعيد بالمدلول الذى يطلق على الشعر.

فلغة الفيلم تقترب من الشعر لإضافتها مستو ثانيا للمعنى ، أى تضيف مفهوما جديدا للصورة المتحركة والتى فى حد ذاتها تدل على مفهوم محدد ـ فتأثير التركيب الحركى لكل جزئية فيلمية وإضافة اللون والإيقاع الموسيقى ، كل ذلك يضيف مستو ثانيا للمعنى .

ويتكون إذاً هذا الشكل من الرموز اللغوية على اعتبار أن كل لقطة

فردية تحتوى على مستويين من الدلالات ـ الأول : يدل على الشيء المادى الحقيقى أو اللالسانى والذى له معنى مادى خاص به؛ والمستوى الثانى يدل على معنى آخر فى اللقطة يختلف عن حقيقته فى الطبيعة ويمكن تغيير هذا المعنى ـ الثانى : عشرات المرات من خلال نفس الشيء المادى الحقيقى أو الدال وفقا للمخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب وذلك من خلال تغيير الانطباع الذى يعكسه هذا الشيء وأيضا وفقا لإمكانيات الوسيلة والشكل التكنولوجى كما سنشير فيما بعد ـ وهذا المستوى الثالث هو الذى يعزز المعنى للمنظور الجزئى [١٩] .

ويمكن الإشارة إلى أن المنظور الفيلمى الجزئى له ثلاثة مستويات.

١ ـ معنى مادى .

٢ ـ معنى فنى وفكرى : أى الإنطباع الجزئى الذى يعكسه الكادر .

٣ ـ المعنى الفكرى المتكامل : وهو المحصلة الفكرية للدلالات الجزئية والتى تضم الجزئيات السينمائية ذات المستويين . وقبل أن ننتقل فى دراسة النقطة الثانية يجب وضع بعض التفسيرات الإيضاحية لمفهوم العلاقة بين الفيلم السينمائى أو التليفزيونى ـ أو الروائى ـ وبين الشعر . بمعنى أصح أن علاقة الفيلم بالتعبير الفنى الذى تتكون جزئياته الرمزية من مستويات متعددة للتعبير عن المفاهيم والأفكار .

فإذا كانت هذه المستويات المركبة تعطى قدرة فائقة للتعبير الفنى إلا أنها تخلق العديد من القضايا المرتبطة بالمتلقى ذاته لهذه المعانى والرموز التى تثيرها هذه الأداة وقدرته على تفهمها .

وفيما يتعلق بما أشرنا من قدرة اللغات المركبة فى التعبير الفنى :

فالسينما تضيف هذا المستوى الثانى الشاعرى والخلاق لهذا الشيء الحقيقى المادى (الممثل فى الصورة أو اللقطة المصورة) والذى يشترك فى اعدادها وتنفيذها أكثر من عنصر مثل : التصوير ، الديكور، الإخراج... الخ تماما كالشعر الذى يساهم في إضافة العنصر الجمالى والفنى - ويزيد من فاعلية المستوى الثانى ويرفعه إلى المستوى الثالث ليس فقط المخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب ، ولكن أيضا الأدوات السينمائية والتليفزيونية الفنية كالمونتاج وجماليات الصورة: جمال الكلمة، الموسيقى التصويرية، الجو العام الذى يخلقه الديكور ... كل هذه الأمور تفتح المجال إلى العديد من المناقشات العلمية والتى سوف نناقشها فيما بعد.

والذى يعنينا إضافته فى هذا الصدد، أنه يمكن اعتبار المعانى التى تطرحها السينما أو الفيلم كوحدة فكرية متكاملة - لغة - هو أن الشيء المادى الحقيقى أو اللالسانى كما أشرنا، لا يخلق أى معنى ، ولكن صورته هى القادرة على إضافة رموز ودلالات فكرية وفنية. تلك الصورة التى نفذت بواسطة الفكر أولا ثم الأدوات الفنية المتاحة . هى التى تخلق هذا المستوى اللسانى .

النقطة الثانية : السياق الفيلمى ومفهوم المستويات الدلالية :

وهنا ننتقل إلى النقطة الثانية التى تحاول حسم المسألة الفنية للفيلم أو السياق الفيلمى ومفهوم المستويات الدلالية - هذه النقطة تدور حول مفهوم فوتوجينى Photogenie وأهميته فى التعبير أى أن كلمة فوتوجينى هى التى

تطلق على هذا المستوى الثانى للصورة السينمائية، أى المستوى القادر على التعبير أو القادر على خلق رمز فكرى وفنى محدد، فيدخل بذلك فى إطار الرموز اللغوية ، شرط أن يندرج ضمن السياق الفيلمى فى مكان مناسب من هذا المخطط الفكرى المتكامل أى فى إطار النص المكتوب[٢٠].

ولكن ما معنى مفهوم الفوتوجينيك Photogenique إن الشيء الحقيقى العادى ووجوده فى الطبيعة ـ كما أشرنا من قبل ـ لا يدخل ضمن الرموز اللغوية، ولكن يصبح رمزا إذا دخل كجزء فى العملية الازدواجية ـ فهو كشيء مادى حقيقى لا يدخل فى العملية الفكرية ولكن ازدواجيته أو إنعكاسه فى لقطة فنية ، هو القادر على تفجير المعانى التى يمكن أن نستخلصها منه. فالفوتوجينيك هى : الإمكانيات الفنية المتاحة التى تضاف إلى الشيء الحقيقى المادى بمجرد دخولها فى عملية إزدواجية كعنصر أو جزء من أجزاء المخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب .

يتضح مما سبق أن هذه النظرية الخاصة بمفهوم الفوتوجينيك ـ تؤكد على أهمية إنعكاس الشيء فى صورة أو لقطة سينمائية، وأيضا تؤكد على أهمية المعنى الفكرى والفنى الذى يشارك فى العملية الفكرية .

هذه النظرية الهامة قدمها عالم الاجتماع «موران» E. Morin وهى امتداد لعديد من الأبحاث التى تحاول إيجاد مفهوم محدد للمعانى والرموز السينمائية وأهمها البحث الذى تقدم به بارت R. Barthes . والذى هو إمتداد للتيار الفكرى فى علوم اللسانيات [٢١] .

لقد حصرت هذه النظرية أهمية الازدواجية والإنعكاس كشرط أساسى

وهام لاعتبار المفاهيم التى تطرحها السياقات الفيلمية أو بنية الفيلم. ناتجة من رموز لغوية، أى ساندها الفكر الإنسانى. وبمعنى آخر هى : إنعكاس للفكر الإنسانى واللغة .

وعلاوة على ذلك فإن (موران) بين فى نظريته ـ والتى هى إمتداد للمفاهيم السابقة ـ وجه الارتباط بين المخطط الفكرى المتكامل وبين الجزئيات الفيلمية وحتمية الازدواجية . لقد قدم لها مفهوما آخر وهو Du-plication ، فلقد اعتبرها عملية من العمليات الخلاقة فى طرح الأفكار . . فانعكاس الصورة أو اللقطة ما هى إلا عملية فنية خلاقة وهى تابعة للعملية الفكرية، فالازدواجية هى عملية فنية تابعة ، أى لا تتم إلا وفقا لمهارة فكرية خاصة فى توجيه الشىء الحقيقى، أى استغلال هذا الشىء المادى أو اللالسانى ، بمعنى أن التعبير عن الشىء المادى يتم باستغلال الأدوات التكنولوجية استغلالا متقنا عن طريق قواعد الفن السينمائى ، وفكريا أى يرتبط بالبنيان الثقافى المحكم أو بنيان النسق الفكرى ليعطى المعنى وفقا للرموز والدلالات التى وظفت واستغلت للتعبير عن هذا الفكر ونعنى به النص المكتوب [٢٢] .

ومن هنا ندرك أهمية المخطط الفكرى، أو النص المكتوب الذى يحصر ويحدد وظيفة الرموز والدلالات فى العملية الإدراكية. هذه الاعتبارات والحقائق تزيد من معرفتنا للارتباط بين الشىء وإنعكاسه والمخطط الفكرى المتكامل. كل هذه الحقائق تضع أمامنا الأسس المنهجية للعملية الإبداعية ـ أى تحصر المعلومات والمقومات الفنية التى بنيت عليها النظرية العامة للفيلم

كأساس نظرى ومنهجى لوصف مقومات اللغة الجديدة أى لغة الصورة المتحركة. ويمكن إذاً تلخيص هذا المنهج الذى يفسر المفهوم العام للغة الفيلمية فى الآتى :

إن قدرة النسق الفيلمى على التعبير الفنى والفكرى ـ وفقا للإمكانيات الفنية المتاحة ـ تتضح فى القدرة على إعادة عرض الأشياء الحقيقية فى صورة جديدة . هذه الصورة الجديدة هى القادرة على مضاعفة وتعميق المعانى . فعالم الفيلم هو عالم غنى بالمعانى الفنية والفكرية فى آن واحد. ـ فدلالاته ورموزه متعددة تخاطب جانبين من مهارات وتجارب الإنسان المتاحة وهى مهارته وتجاربه الفكرية والفنية فى آن واحد ـ كما سنوضح ونشير فى نقطة مقبلة .

* * * *

ويتضح مما سبق نتيجة هامة توضح :

الدور الوظيفى للفيلم فى التأثير وعلاقته بالنسق الفكرى للنص المكتوب:

إن الشىء فى الطبيعة لا يطلق عليه اصطلاح فوتوجينيك، طالما لم يعالج من خلال الفكر واللغة ، أى لم يمس فكريا وفنيا . ففى حالته الطبيعية يطلق عليه شىء لا معنى له . فإذا ما دخل هذا الشىء الطبيعى فى عملية جدلية وفقا للمخطط الفكرى المتكامل والمحدد، فبدخوله فى هذه

العملية يصبح انعكاسه فى صورة أو لقطة فيلمية (أى انتقاله من المستوى الأول إلى المستوى الثانى) رمزا لغويا يستخدم فى إيضاح المعنى الذى يضيف للشيء هذا المستوى الثالث وهى المرحلة التامة والمتكاملة أى مرحلة التزاوج الفكرى والفنى – وهى العملية الازدواجية – فالشيء المادى أو المعنى المادى يتزاوج ... ويتجانس بالمعنى الفكرى والفنى فيصبح ذلك الشيء عندئذ رمزا من الرموز اللغوية .

وهذا ما يفسر الاختلاف التام بين العالم الحقيقى الواقعى، والعالم الحسى والفكرى ، فالأول : هو عالم مسطح أى لا يحتوى إلا على المعنى المادى فهو فى مستواه الأول له معنى مباشر ، ولكن العالم السينمائى أو التليفزيونى يضيف العديد من المعانى للأشياء ويغير معناها المألوف فى الطبيعة إلى معنى حسى – وفقا للعملية الازدواجية – أى إضافة معان فكرية وفنية للمعنى المادى . وهذا ما يجعلنا نشعر بالفراغ الفكرى والفنى عند خروجنا من هذا الإطار الفنى المتخم بالمعانى والرموز ودخولنا هذا العالم الواقعى المسطح . فلقد كنا كمشاهدين لفيلم سينمائى تحت تأثير هذا الكم الغزير من المستويات الدلالية والتى تضيف إلى المعنى المادى معان أخرى فكرية وفنية يستوعبها الإنسان وفقا لهذا الاطار الدلالى المحمل بالقدر من التجارب الفنية والثقافية (٢٣) .

●

ثانياً: نظرية التشابه
كمنهج اجتماعي في تحليل ودراسة اللغة الفيلمية

نخلص من الفقرات السابقة إلى القول بأن المنهج البنائى التركيبى والاجتماعى قدم لنا أدوات علمية أولا لوصف، وثانيا لتحليل ودراسة لغة الصورة المتحركة كسياق فكرى متميز له قوانينه الداخلية الخاصة به، وأصبح ينظر إليه كنتاج فكرى وثقافى ومعرفى، وتشكل المقومات الاجتماعية والثقافية والحضارية مكوناً أساسياً داخل هذا السياق المعرفى للغة الصورة المتحركة.

لقد أمكن تناول السياق الفيلمى بالتحليل والدراسة الاجتماعية بعد عملية حصر وتحليل النظريات المتعددة التى قمنا بالإشارة إليها من قبل.

ونشير فى هذا الصدد إلى البحوث والدراسات التي قدمها كل من (رولاند بارت) و «ادجار موران» و «ابراهام مولز» و «مالك لوهان» و«سكاربيت» كخلفية فكرية شكلت الإطار المنهجى لنظرية الصورة

المتحركة، بهدف الكشف عن آليات هذا النسق المعرفى وحصر القوانين التى تحكم النظام الداخلى لهذه اللغة المركبة، والتى تمثل جزءاً لا يتجزأ من المعرفة الإنسانية بصورة عامة، خاصة بعد التقدم الهائل فى التكنولوچيا وبصفة خاصة تكنولوچيا المعلومات والفن والثقافة.

لقد أمكن لتلك الدراسات الرائدة، إظهار ما للفيلم بصفة عامة كسياق لغوى من إمكانيات يمكن بها التأثير على المتلقى، كما يتأثر هذا السياق اللغوى بالإطار الاجتماعى والثقافى والمعرفى ليس فقط من حيث المكونات الجمالية والإبداعية والمعرفية، بل من حيث فاعلية الأدوار الوظيفية: الثقافية منها والتنموية.

وتعتبر تلك الدراسات المنطلق الرئيسى التى ارتكزت عليها البحوث المختلفة الخاصة بتحليل مضمون الوسائل المرئية المسموعة.

وتنفرد نظرية التشابه بأهمية خاصة فى تلك البحوث لتقديمها منهجاً لتحليل الصورة الفيلمية، خاصة فيما يتعلق بدراسة ظاهرة دخول التكنولوچيا الحديثة فى العملية الإبداعية والفنية ـ كما تحدد شروط فاعلية العملية الإتصالية.

ولكل ما سبق نخصص هذه المرحلة من البحث لدراسة نظرية التشابه.

حدود تلك النظرية:

تقدم نظرية التشابه مفهوماً نظرياً لتكنولوچيا الفن والثقافة، أى تفسر مفهوم ظاهرة دخول التكنولوچيا الحديثة فى العملية الإبداعية والثقافية والفكرية كنوع حديث من طرق التواصل الفكرى والفنى للنشاط الإنسانى.

وفى هذا المقام، نسعى إلى ربط التفسير العلمى لتلك النظرية بالحركة الفكرية الهائلة فى مجال اللسانيات الحديثة، والتى بدأت منذ أوائل هذا القرن انطلاقا من «دى سوسيور» رائد المدرسة السويسرية فى مجال العلوم اللغوية كما أشرنا من قبل.

والذى يهمنا فى هذا الصدد هو: التركيز على الحركة البنائية التركيبية كمنهج حديث فى النقد الأدبى والفنى وامتداد للمنهج الاجتماعى القتومنولوجى. تلك المناهج تسعى كما أشرنا من قبل إلى حل الشئ لاكتشاف أجزائه والوصول من خلاله إلى تحديد الفوارق القائمة بين الأجزاء والوصول إلى المعنى الكامن، ثم إعادة تركيبه مرة أخرى بنفس النمط والكيفية حفاظا على خصائصه الأولى، حتى يمكن معرفة العلاقة التى كانت قائمة بين الجزء والكل، ومعرفة القوانين الداخلية التى تحكم النسق الداخلى للمعنى الكامن.

ذلك المنهج طبق على لغة الصورة المتحركة وأمكن عن طريقه التمييز بين نوعين من الرموز التى تحكم النسق الداخلى لمحتوى الصورة الفيلمية:

النوع الأولى: الرموز التكنولوجية Codes Technolongiques

النوع الثانى: الرموز الانسانية (٢٣) Codes Humaines

إن الربط بين نظرية التشابه، والتيار الفكرى المرتبط بعلم المعانى، من الأمور الهامة فى فهم وظيفة كل نوع من الرموز الداخلة فى تكوين معانى مضمون الصورة المتحركة، كما يقدم ذلك الإطار منهجا نقديا يرتكز على أساس نظرى وتحليلى.

ولكى نتفهم لغة الفيلم السينمائى أو التليفزيونى (الروائى خاصة) لابد وأن نحلل الصورة إلى جزئين، وهذا وفقا لنظرية التشابه إلى أولا ما نريد تصويره وثانيا إلى صورته الممثلة. أى أن هناك تشابها بين أولا:

ـ المستوى الأول وهو الواقع المادى الواقعى أو السياسى أو الاجتماعى أو الثقافي.

ـ المستوى الثاني وهو اعادة تشكيل هذا الواقع الملموس في حدث فيلمى أى إدراج هذا الحدث ضمن سياق فيلمى أو نظام فيلمي معين ـ فالفيلم التسجيلى له سياق أو بنيان أو نظام داخلي يختلف عن النظام الداخلى للفيلم الدرامى الروائى ـ وأيضاً يختلف هذا النظام الداخلى أو السياق من حيث استخدام الأدوات الخاصة بالوسيلة الإعلامية المستعملة. فالفيلم التليفزيونى تختلف أدواته ووسائله الفنية والتكنولوجية عن الفيلم السينمائى[٢٥].

ولقد أطلق على المستوى الأول وهو: الواقع المادى بـ «المستوى اللا ألسنى أو اللا لغوى» على اعتبار أن هذا المستوى لم يدرج ضمن سياق أو نظام لغوى.

وأطلق على المستوى الثانى بـ «المستوى اللسانى» وذلك لإدراجه واحتوائه ضمن سياق لغوى أو بنية لغوية محددة.

إذاً يمكن القول أن نظرية التشابه تقدم لنا تفسيرا علميا لتلك العملية المتشابكة وتؤكد على أهمية التقدم التكنولوجي والصناعى لزيادة مفردات العملية الإبداعية، أى زيادة فاعلية الصورة الفيلمية في التعبير عن الأحداث بصورة تكاد تشابه الحقيقة والواقع.

وتضع مستويين من المفاهيم: المفهوم الأول ـ كما أشرنا ـ وهو: المفهوم اللا ألسنى أو اللالغوى أى الواقع المادى الحقيقى، والذى يمكن ادراكه بالعين المجردة أو الإحساس به من خلال وسائل الاتصال التقليدية مثل الكلمة المكتوبة والكلمة المسموعة المجردة، أى دون ادراجها فى سياق لغوى عن طريق الصورة الفيليمية. والمستوى الثانى أو المفهوم الثانى وهو: المفهوم اللغوى أى اعادة تشكيل المفهوم المادى كمفردة أو وحدة لغوية، أى إدراجها ضمن سياق لغوى أو نظام لغوى، وهو سياق اللغة الفيلمية من خلال الكادر الفيلمي وما يعكسه فى تلك الصورة.

إن عملية اعادة خلق الظاهرة الواقعية أو جزء منها تفسر الكيفية التى تمت بها عملية الإبداع الفكرى والفنى من خلال الوسيلة التكنولوجية.

فنحن نثبت حركة هذه الظاهرة أو جزءا ضئيلا من هذا الواقع المادى الملموس والذى له صفات ودلالة فنية معينة، نثبته لكى ننقله أو نعيد تشكيله من خلال هذه الأداة التكنولوجية الألكترونية. إذاً يمكن المزج بين العين المجردة (عين ذلك الفنان أو ذلك الباحث) وبين هذه الأداة الألكترونية (الكاميرا) أو عدسة الكاميرا، أو فى الإمكان اعتبار الكاميرا امتدادا للعين المجردة. وتتوقف درجة إبداع هذه الأداة على إعادة تشكيل الواقع الملموس على درجة كفاءة العين ومدى إحساسها بهذا الواقع من ناحية، وتتوقف درجة الإبداع من ناحية أخرى على مدى حساسية الكاميرا الناقلة. وهذا ما يفسر الارتفاع في قيمة كاميرا عن الأخرى.

هذه النظرية تطرح قضية هامة تفسر أن التشابه في صورة بين الواقع وانعكاسه لا يعنى فى حد ذاته عن شيء، إلا اذا أضاف معلومة أو أعطى

دلالة جديدة لهذا الواقع. وبمعنى آخر: هل يعتبر حقا التشابه صفة قيمية؟ أو هل مجرد تجميد جزء من الواقع الملموس وطبعه فى صورة من شأنه إضفاء قيمة خاصة لها دلالة معينة تفسر هذا الشئ؟

ويمكن ان نستخلص بعض النتائج:

١ ـ أن عنصر التشابه له دلالة خاصة، هذه الدلالة لا يمكن استنتاجها إلا بتوافر هذا الشرط وهو: التشابه.

٢ ـ ان الصورة المتشابهة للشئ الممثل يمكن أن تحتوى على عدة رموز لغوية Codes ـ أو مفردات لغوية ـ هذه المفردات التى تحتويها الصورة فى إمكان الفرد أن يفك بعض هذه الرموز ولكن بشرط أن يتعرف على الشئ الممثل، أى أن عنصر التشابه يجب أن يكون متوافرا، فهذا الشرط هو الذى يضيف لغة معينة يمكن أن يفك رموزها المتلقى لهذه الرسالة وتسمى رموزا إنسانية، ورموز أخرى يمكن أن يتفهمها ويقرأها الفنان الذى يتعامل أو يجيد التعامل بالأدوات التكنولوجية ويتفهم جيدا آليات وقوانين النظام الداخلى للنسق اللغوى وتسمى رموزا تكنولوجية. إذاً يمكن القول أن الرموز اللغوية التى تحتويها الصورة تنقسم إلى قسمين:

١ ـ رموز تكنولوجية

٢ ـ رموز إنسانية

فوفقا لهذا التقسيم، يمكن القول من وجهة نظر المبدع أو الفنان: أنه يعيد تشكيل الواقع ومن وجهة نظر المتلقى: أنه يتعرف مرة أخرى بصورة

جديدة، أو بمفهوم جديد على الأحداث والظواهر التى يعرفها من قبل، أى نحن نرى ما تعرفنا عليه من قبل.

إذاً الصورة ما هى إلا إعادة تشكيل الواقع، حتى نشرات الأخبار التليفزيونية والسينما التسجيلية أيضا تعيد تشكيل الواقع. فهذه الفقرات اختيرت وعدلت من ثلاثة مراكز للاختيار: الوقت والمساحة والتكنيك. تلك المراكز تعكس النظام الداخلى للبنية أو السياق الذى يتفق مع تكنيك الوسيلة المستخدمة، هذا السياق يفرض خطوتين أساسيتين:

(أ) تثبيت الحدث في زمن معين يهم المتلقى.

(ب) ضغط الحدث، ذلك لأن كادر الكاميرات لا يتسع لنقل جميع المعلومات: إذاً يجب أن يضغط الحدث: ثقافيا، سياسيا، دينيا فى زاوية معينة ليعكس الدلالات والرموز التى نريد التركيز عليها. وهكذا يمكن القول أن هذا الكادر يضغط الواقع فى ركن معين فقط أو زاوية معينة فقط.

فالسينما الواقعية أو سينما الواقع ليس لها وجود، فمجرد اختيار الكادر Cadre يحتم علينا اختيارا فنيا تكنيكيا وسياسيا أو أخلاقيا، أى ضغط للواقع المادى الملئ بالأحداث المختلفة. (فعين الكاميرا تظهر ما تظهره ولا تظهر سواه).

فالأخذ فى الحسبان زوايا المنظر والضوء والمونتاج، كل هذه الخطوات تساهم فى ضغط هذا الواقع الملموس.

لقد أكد Agel هذه الحقيقة عن السينما بقوله «إذا كانت توصف بين الفنون المركبة بأنها الفن الأكثر واقعية، فلأنها بمستلزمات تكنيكها تعيد وصف هذا الواقع بلغة الصورة المتحركة فى كادرات شبيهة بالواقع»(٢٦).

***

وحتى لا يطغى هذا التكنيك ورموزه على الحقيقة ويعدل منهااستخدمت السينما التسجيلية التعليق على الفيلم؛ حتى لا تذهب الحقيقة وتضيع وسط هذه الرموز المعقدة.

يمكن أن نستخلص مما سبق أنه اذا كانت اللغة هى مجموعة الرموز اللغوية التى تعبر عن الأشياء وفقا لقواعد ثابتة بواسطة أصوات أو أنغام أو إشارات أو حروف كتابية أو صوتية متفق عليها بين أفراد جماعة واحدة، فهى تعطى انطباعا خاصا أى يجب أن تعطى دلالة وانطباعا خاصا يؤثر فى إدراكنا.

ولما كانت الصورة يمكن أن تدل على شئ أى تعلن عن خبر أو معلومة معينة سياسية أو اجتماعية أو إنسانية، فيمكن القول أن الصورة الواحدة تحتوى على نوعين أساسيين من الرموز تؤثر على الإدراك :

أولا: رموز تكنولوجية.

ثانيا: رموز إنسانية.

أولا ـ الرموز التكنولوجية:

هى الرموز التى تعلن عنها الصورة نفسها، فنحن نعلم أن الصورة تمر بعدة مراحل تكنولوجية، هذه المراحل هى التى كونت هذه الصورة المعينة

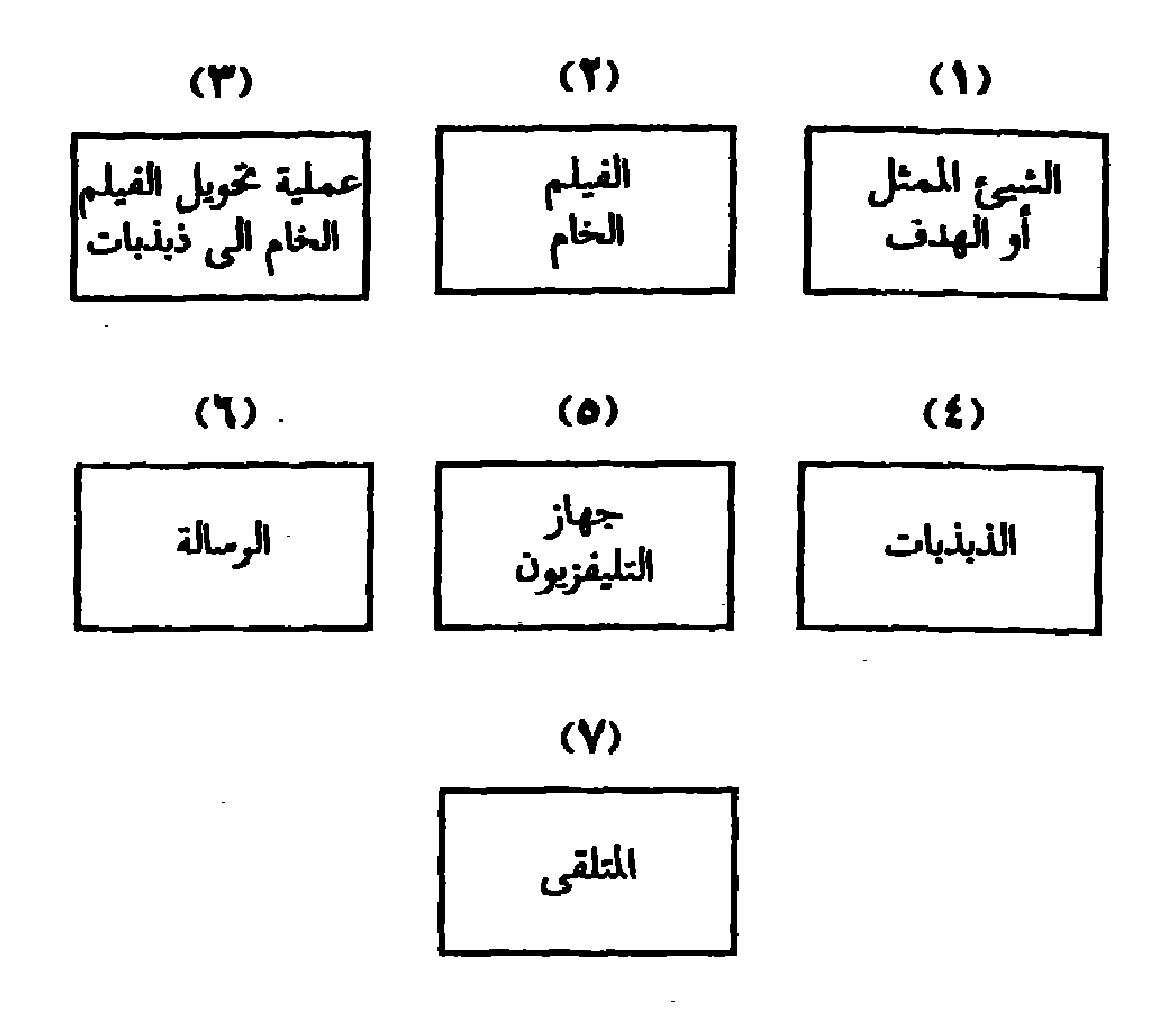
(وفقا لوجهة نظر الفنان أو مبدع هذه الصورة) بمواصفاتها الفنية المحددة لتعطى انطباعا معينا. فالضوء والزاوية ودرجة حساسية العدسة وعملية التصوير وعملية التحميض، جميع هذه المراحل هى التى أعطت وكونت هذه الصورة وفقا لمفهوم ووجهة نظر الفنان لتعطى المتلقى انطباعا معينا.

ويمكن أن نعبر عن مفهوم الرموز التكنولوجية بأنها الخطوط أو الإشارات المناسبة «من وجهة نظر الفنان» والتى تحتل مادة التعبير، أى بمعنى آخر: هى الرموز والإشارات المناسبة التى يحتويها الشئ الممثل[٢٧].

وبالنسبةللصورة المتحركة التى تنقل بواسطة التلفزيون

ففضلا على أنها خطوط أو إشارات ضوئية تجسد وتنقل مادة التعبير فهى تمر بعدة مراحل إضافية (على اعتبار أن الرسالة التلفزيونية هى رسالة مركبة) حتى تصل إلى المتلقى ـ فكل مرحلة من هذه المراحل التكنولوجية هى محصلة هذه الرموز المتعددة على اعتبار أن لكل مرحلة رموزها التكنولوجية هذه المراحل يجب أن تكون متكاملة ومتداخلة حتى تعطى المتلقى الانطباع المطلوب.

والشكل فى الصفحة المقابلة يمثل المراحل السبع الأساسية التى تمر بها الرسالة التليفزيونية.



ويمكن التعبير عن هذه المراحل كالآتى :

١ ـ المصدر أو الهدف أو مادة المعلومات.

٢ ـ الرسالة الخام.

٣ ـ الإرسال.

٤ ـ القناة.

٥ ـ أداة الاستقبال.

٦ ـ الرسالة.

٧ ـ المتلقى.

إذاً فالصورة المتحركة هي صورة مركبة أو رسالة مركبة، فكل مرحلة من المراحل التكنولوجية السابقة تحتوى على رموز معينة أى أن كل مرحلة من المراحل تمثل نقلة أو مرحلة متقدمة فى طريق توصيل المعلومة أو المعلومات من المصدر أو الشئ الممثل إلى المتلقى. فمن خلال التليفزيون يمكن إدراك الرسائل التليفزيونية من خلال تعاقب المراحل المختلفة، ومحصلة تلك المراحل التكنولوجية تؤدى إلى ذبذبات، تلك الذبذبات قد حولت إلى إشارات ضوئية متعاقبة ومتصلة تساهم مساهمة فعالة فى مرحلة إدراك المتلقى للكادر الفيلمى أو الصورة أو المشهد الفيلمى.

فأى خطأ يتخلل أى مرحلة من هذه المراحل المتعددة يمكن أن تؤثر فى عملية الإدراك.

فمثلا إذا كان هناك عيب فى الفيلم الخام أو عيب فى عملية الإرسال - أو فى عملية الاستقبال، أو ما إذا كانت يد المصور غير ثابتة، فيمكن أن يؤثر هذا الخطأ على الصورة، وبالتالى لن تعطى التأثير والانطباع المطلوب، أو قد لا تؤثر على الإدراك.

لقد أشرنا إلى أن الرموز التكنولوجية أو الرموز الفنية المرتبطة بتكنيك الصورة تنقسم إلى مراحل متعددة، كل مرحلة تضيف شيئا إلى المعنى العام. وأى خلل أو عطل أو عطب يصيب جزءا من أجزاء هذه العملية يكون من نتيجتها تشويه المعنى العام - وبالتالى لن تعطى الصورة أى انطباع أو تأثير على عملية الإدراك.

ولقد أشرنا إلى أن الرموز التكنولوجية هى رموز وضعت وفقا لخطة محكمة، حدد إطارها العام صاحب الفكرة أو كاتب النص ـ من خلال النص التليفزيونى ـ.

خصوصية الصورة، وأهمية النص المكتوب:

نخلص من هذا التحليل الى أن هناك خاصية بارزة للصورة المتحركة، يمكن وصفها بأنها رسالة تكنولوجية مركبة أو نتاج تكنولوجى مركب لجهود جماعى مشترك، هذا المجهود الجماعى يتحرك فى إطار الرؤية الفردية لكاتب النص.

ومن هنا يمكن استنتاج أهمية العناية بالنص التليفزيونى المكتوب، فهو العنصر الأساسى والحيوى للغة الصورة المتحركة.

ثانيا ـ الرموز الإنسانية:

إذا كانت الصورة المتحركة تحتوى على رموز تكنولوجية متعددة يمكن عن طريق مبدعها التعرف على مواصفاتها ومفهومها، فالصورة المتحركة تحتوى أيضا على رموز إنسانية، أى رموز يتعرف عليها المتفرج أو المستقبل للصورة المتحركة، فهى تعنى شيئا بالنسبة له. ولكن تختلف النظرة إليها من متفرج أو مستقبل إلى آخر حسب ثقافته ووضعه الاجتماعى والفكرى.

فنحن نعلم أن المتلقى أو المستقبل للصورة المتحركة، تقل قدرته على تفهم هذه الصورة (أو الرسالة المركبة) كلما كانت تجاربه البصرية والسمعية

ضئيلة، على أساس أن السمع عملية تضيف أشياء عديدة لحقل الخيال والتى يمكن أن تتحول إلى تابلوهات أو كادرات مرئية متصلة. وتساهم إلى حد كبير، وتساعد المتفرج فى تفهمه للغة الفيلم مهما تعقد مضمونها الفكرى.

إذاً يمكن القول أن هناك علاقة متداخلة ووثيقة بين الرموز الإنسانية ومدى كثافتها، وبين القدرة على حل الرموز التكنولوجية وفك غموضها.فالناقد السينمائى والتليفزيونى بقراءته للنصوص السينمائية والتليفزيونية ومقارنتها بالنصوص الأدبية أو القصة الأدبية، وتفهمه لكيفية معالجة هذه النصوص بلغة الصورة المتحركة، فمحصلة ثقافته الأدبية والفنية ستؤهله لتفهم لغة الصورة الفيلمية، والتعرف على تكنيك اللغة التلفزيونية (أو السينمائية).

التشابه أم التطابق؟:

نستخلص مما سبق أنه: اذا دققنا النظر وجدنا أن قارئ الصورة المتحركة (القارئ العادى) يقف أمام قوة يختلف مدى تفسيرها كرسالة مركبة، أى مدى تأثيرها فى زيادة أو تأكيد معلوماته عن شئ معين، أو ظاهرة معينة فنية اجتماعية ثقافية على النحو الآتى:

(أ) حجم وكثافة الرموز الإنسانية التى تؤثر فى عملية إدراكه.

(ب) مدى القدرة على تكوين علاقات (أى ربطه للعلاقات بعضها ببعض) وعلى مدى ربطه للأحداث وتحليلها.

(جـ) مدى قدرته على تكوين تابلوهات بصرية (ناتجة عن تجاربه البصرية والسمعية السابقة) وإمكانية الاستعانة بها أمام هذه الصور المتحركة، أو أمام هذه الوسائل السينمائية أو التليفزيونية، ومدى استيعابها لتأكيد المعنى المطلوب.

فإذا كانت العلاقة بين الصورة المتحركة وبين الواقع الملموس تتمثل فى هذه الرموز المختلفة (وهى رموز يصعب فى الواقع التفريق بينها)، فيمكن إذاً القول بأنه لا يوجد تطابق بين الواقع اللا ألسنى أو اللا لغوى، وبين صورته الممثلة أو الواقع اللسانى بل نجد تشابها يقترب أحيانا ويتطابق مع الحقيقة أو الواقع.

فالفيصل الحقيقى للواقع الملموس والصورة الممثلة أو المشابهة للواقع هى مدى مقدرة الرموز التكنولوجية والإنسانية على ترجمة هذا الواقع.

فالواقع الملموس والإحساس به، يمكن أن يختلف من إنسان إلى آخر، كل على حسب ثقافته ووضعه الاجتماعى ـ كما ذكرنا ـ إذاً الصورة الممثلة للواقع تختلف النظرة إليها من شخص إلى آخر بالنسبة لثقافة الأشخاص ووضعهم الاجتماعى فالتجارب الثقافية والإنسانية السابقة تؤثر على درجة الإحساس بالواقع والقدرة على تفسير هذا الواقع.

النتائج العامة لهذه النظرية:

هذه النتائج يمكن تقسيمها إلى نتائج أولا: نتائج خاصة بالآلة، وثانيا: نتائج خاصة بالمتفرج. وثالثا: نتائج خاصة بالصورة كوحدة أساسية في اللغة التليفزيونية.

أولا ـ النتائج المرتبطة بالعوامل التكنولوجية:

١ ـ إن إعادة تشكيل الواقع من خلال السينما والصورة الفوتوجرافية أو الفيديو تمنحنا إحساسا بالحقيقة، وهذا الإحساس ناتج من هذا التشابه بين الواقع المادى أو اللالغوى والواقع المشكل أو المعكوس فى هذه الصورة أو المشهد التليفزيونى أو السينمائى. فهذا المشهد هو إعادة لتشكيل الواقع.

٢ ـ إن الواقع الممثل يتدخل فى تشكيله عدة خطوات تكنولوجية، فالرسالة التليفزيونية والسينمائية ما هى إلا وسيط بين الآلة وهى الكاميرا وبين الحقائق الواقعية ـ هذا الوسيط أو هذه الرسالة يمكن أن تبتعد أوتقترب من الواقع الملموس أو من الحقائق تبعا للطبيعة التكنولوجية للآلة، وأيضا تبعا للتكنيك الفنى أو خطوات استعمالها.

ثانيا ـ النتائج التى تخص المتفرج أو المتلقى:

هناك عدة اعتبارات يجب أن تتحقق للمشاهد حتى يشترك فى عملية التعرف على الحقيقة أو الحقائق التى تتدخل الآلة فى إعادة عرضها والتى يمكن حصرها فى النقاط الآتية:

(أ) تجانس الحقيقة والخيال:

مشاركة المتلقى فى عملية التعرف، تعنى التزاما منه للاشتراك فى عملية التنقل من مكان إلى آخر، مع تحركات الكاميرا. فتغير المشاهد وفقا لتحركات الكاميرا تعطى إحساسا بالتنقل بين الأماكن المختلفة.

ومشاركة المتلقى تتضمن وتتطلب قدرته على تسهيل عملية التجانس بين الواقع أى بين الأنا الممثلة فى شخصية الممثل أى بين المتلقى وشخصية الممثل.

(ب) عوامل تكنولوچية تتدخل في عدم الإحساس بالحقيقة:

فعدم الإحساس بالحقيقة ينتج أساسا بتعدد العمليات التكنولوچية المتعمقة، أى بتداخل الرموز التكنولوچية التى تحتويها الصورة المتحركة كالمذهب التجريدى فى السينما ـ بعض مذاهب سينما الكاتب وسينما الحقيقة ـ فعمليات المونتاچ أى ربط المشاهد ببعضها يكون متداخلا وغير متسلسل. ونتيجة لذلك يفقد المتلقى تتابع المراحل وبالتالى تقل قدرته على إدراك المعانى وذلك لكثافة الرموز التكنولوچية. ويمكن القول أن هذا العامل أى عامل إحساس المتلقى بالابتعاد عن الحقيقة يتزايد ويتناقص على حسب حصيلته من الرموز الإنسانية التى يختزنها الإدراك فى لحظة اشتراكه فى عملية إعادة التعرف على الحقيقة من خلال الصورة المتحركة.

(جـ) العلاقات المتشابكة بين السياق الفيلمي وبنية المجتمع:

إن لغة الصورة الفيلمية كما أشرنا من قبل، كسياق معرفى واجتماعى وتكنولوجى يرتبط تطورها إذاً كسياق ونظام لغوى بالتطور التكنولوچى والعلمى والصناعى، على اعتبار أن المجتمع والتكنولوچيا يدخلان طرفا من أطراف هذا النظام اللغوى.

وبمعنى آخر يساهم هذا التطور التكنولوچى والاجتماعى والعلمى مساهمة فعالة فى بلورة وتكامل الإطار الدلالى والمعرفى لهذا النظام.فمن خلال هذا التطور يضاف العديد من المفردات اللغوية ويضاعف حصيلتها من الرموز التكنولوچية والإنسانية التى توظف فى عملية التعبير عن المعانى الإنسانية المجردة.

نخلص من ذلك أن الرموز التكنولوچية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتطور العلمي والتكنولوچي في المجتمع ـ ويشكل هذا العامل نقطة هامة لقدرة وفاعلية الصورة الفيلمية على التعبير عن الفكر والثقافة.

وترتبط الرموز الإنسانية ارتباطا وثيقا بالتطور الفكرى والثقافى والاجتماعى والاقتصادى والمعرفى بصفة عامة، وتتفاوت قدرة المتلقى أو جمهور الوسائل المرئيةالمسموعة على سرعة إدراكه للمعنى بحجم تجاربه الثقافية والفكرية والاجتماعية. فهناك علاقة وثيقة بين القدرة على إدراك المتلقى للمعنى وربطه للمعانى والأفكار التى يعرضها السياق أو النظام السينمائى أو التليفزيونى، وحصيلة تجاربه الثقافية والفكرية السابقة.

(وسوف نوضح تلك العلاقة فيما بعد).

والذى يعنينا فى هذا المقام هو: وضع منهج علمى يساعد الباحث الإعلامى على تعميق منظوره للعلاقات المتشابكة بين السياق الفيلمى كنظام، واطار معرفى ولغوى من جانب، والبنية الاجتماعية من جانب آخر كعنصر هام يدخل ضمن مكونات النظام اللغوى. وذلك من خلال نظرية الأشكال والتعليم الإدراكى.

ثالثا: نظرية الأشكال

ودراسة العلاقات المتشابكة بين السياق الفيلمي وبنية المجتمع

حدود النظرية:

قدم العالم الاجتماعى مولز Moles منهجا متميزا لدراسة وتحليل العلاقة بين اللغة الفيلمية كسياق لغوى مركب وبين المتلقى لهذا النظام المتعدد المستويات. من خلال حصر أهمية الأشكال وممارسة التدريب عليها كعملية تضيف إلى مهارات المتلقى للصورة، ولمواجهة رموزها المختلفة والمتشابكة. فهو يؤكد على عملية الممارسة العملية فى تكوين الأشكال الهندسية وحتى يوضح تلك الحقيقة.

قدم فكرة التدرب على الشكل الهندسى وقدرته على تسهيل العملية الإدراكية، فهو يزيد من إمكانيات ربط الحقائق والمفاهيم المتناثرة التى تعبر عنها الرموز المختلفة والكادرات المتتابعة. ويمكن توضيح هذه الفكرة من خلال النقاط التالية:

(أ) الشكل هو مفهوم الصورة:

إن الشكل له فاعلية وقوة إدراكية تفوق قوة وفاعلية الصورة نفسها.فالأشياء الممثلة للصورة يمكنها إضفاء دلالة معينة وفقا للأشكال الهندسية التى تحتويها هذه الصورة. ويمكن القول أن الشكل الهندسى يجذب العين بما فيه من قدرة خاصة على إدراك الأشياء وتميزها، فهناك علاقة بين الإدراك والقدرة على تكوين الأشكال وفقا للتابلوهات البصرية التى اختزنها الإدراك أى وفقا لعمليات التعليم الإدراكى فى الفترات السابقة(٣٨).

فإذا أخذنا مثلا طفلا لم ير فى حياته شكلا هندسيا لمثلث أى: أن تعليمه الإدراكى لم يصل بعد الى مستوى التعرف على الشكل الهندسى الذى يكونه هذا المثلث ـ ففى مثل هذه الحالة يصبح الطفل أمام شكل لم يألفه من قبل فيصعب عليه تمييزه.

فالتعرف من قبل على الشكل الهندسى هو الذى يمد الإدراك بعناصره ومقوماته.

(ب) قدرة الشكل الهندسى فى تسهيل عملية الإدراك:

هناك علاقة بين الشكل الهندسى وتنظيم عملية الإبصار أى توجيه العين، فالتكعيب كشكل هندسى يشد انتباه العين فيعيد تشكيل المعنى.

ويمكن القول إذاً أن هناك قدرة للأشكال الهندسية على التعبير، أى أنها تعيد تشكيل المعانى المعينة فى صورة فنية يسهل إدراكها(شرط أن يكون هناك معرفة سابقة لهذه الأشكال).

وهذا يوضح أهمية هندسية الديكور فى السينما والتليفزيون.

وبناء على ذلك، لم يغال مارشال ماك لوهان عندما وصف الإنسان الخارج عن نطاق المدنية الحديثة أو المعزول بمتطلبات بيئته وحياته القبلية عن التطور التكنولوچى والاجتماعى. فهذا الإنسان المعزول عن المدنية والتطور الاقتصادى والاجتماعى فى العصر الحديث لا يستطيع إدراك العلاقات الجدلية التى تحتويها الصورة الفوتوجرافية والصورة الفيلمية، وذلك لأن تعليمه الإدراكى لا يتعدى أشياء محدودة بسيطة التركيب، فلم تدخل التكنولوچيا فى إعادة تشكيل معانى هذه الأشياء (٢٩).

ولقد ضرب مثالا واقعيا لقرية أفريقية بعيدة عن العمران والمدنية الحديثة، فعرض فيلما بسيطا لم يستطع الواقع تحت تأثير الصورة الفيلمية التعرف الكامل الذى يحتويه السياق الفيلمى لعدم قدرته على تكوين علاقات جدلية بين الأشكال المتعددة المماثلة أمامه، فلم يدرك سوى الأشياء التى تعود على إدراكها.

ان عملية التعليم الإدراكى هى: عملية التدريب على الأشكال التكعيبية والهندسية.

فالتعبير بمثل هذه الطريقة الهندسية، يعكس مستوى من التقدم الفكرى وعمقا يختزنه الإدراك من أشكال هندسية، ومدى القدرة على تكوين علاقات جدلية بين هذه الأشكال الممثلة فى الصورة المعينة.

ويمكن تلخيص هذه النظرية وتبسيطها كالآتى:

إن القدرة على تكوين علاقات جدلية بين الأشكال الهندسية، تتطلب عمقا فى ثقافة الأشكال الهندسية،مثال فيلم شادى عبد السلام(المومياء). أى تتطلب الربط بين أهمية التدرج المتكامل وأثره على عملية الإدراك، وذلك لأن عنصر التدرج المتكامل المرتب يؤثر تأثيرا إيجابيا على ترتيب المعانى. فالعين لها قدرة على إعادة ترتيب المعنى إذا كان الشكل يهيئ للعين التحرك من مكان الى آخر بصورة مرتبة، فقدرة العين على تكوين علاقات جدلية للأشكال الممثلة تزيد كلما كانت الأشكال المماثلة التى تحتويها الصورة مرتبة ترتيبا متكاملا، فيتم الإدراك بطريقة التدرج المتكامل.

ويمكن إيضاح هذه العلاقة من خلال إدراك الأشياء وتتبع حركة العين[٣٠].

(جـ) مفهوم إدراك الأشياء وتتبع حركة العين:

فنحن ندرك أولا الأشياء التى سبق أن تعرفنا عليها فالعين تركز إبصارها أولا على الأشياء التى تعنى شيئا بالنسبة لها.

فإذا كان المشهد التليفزيونى أو السينمائى يحتوى على مفردات انفعالية كثيرة وغير مرتبة، تقل القدرة على الإدراك، ولن يحقق المشهد التأثير المطلوب. وهذا يفسر الارتباط الوثيق بين حركة العين وحركة الإدراك، فالعين تتبع حركة الإدراك، فاذا كان موضوع الإدراك يجهد العين أى كان هناك أكثر من نقطة انتباه فى لقطة واحدة وبطريقة غير منظمة تنظيما متسلسلا أى لم يراع مبدأ التدرج المتكامل، فستكون النتيجة عدم القدرة على إيجاد معنى لموضوع المشهد أو الصورة.

ويمكن القول إذاً أن التدرج المتكامل يضفى على موضوع الصورة شكلا منسقا تدركه العين بطريقة منظمة، فالشكل المنظم ينظم حركة العين ويوجهها إلى الأماكن المختلفة بطريقة تسهل عملية الإدراك.

●

نتيجة عامة لنظرية الأشكال والتعليم الإدراكى،
والعلاقة بين التعليم الإدراكى والحس النظرى

إذا كانت الرسالة الفيلمية تحتوى على أكثر من نقطة انتباه، فلن تسهل عملية الإدراك بل العكس الصحيح، فالعين تتبع حركة الإدراك. فإذا كان هناك أكثر من نقطة للارتكاز فلن ندرك الصورة ككل وذلك لخاصية معينة للحس النظرى، فالعين ترى أولا الشئ المألوف ثم تتدرج إلى الأشياء الأقل ألفة، وتعيد الدورة مرة أخرى رغبة لإدراك تفاصيل الشئ المنظور، وبذلك يضيع تأثير الصورة المتحركة أو اللقطة السينمائية أو التلفزيونية. فقدرة العين على إدراك الأشياء بالحس النظرى لا يتعدى عشرة إلى عشرين لمحة إدراكية فى الثانية.

وحتى نتبين هذه العلاقة نقدمها فى صورة رياضية كالآتى: اذا الإدراك = العين ومركز الإبصار + جهاز التوافق الحسى + الاستدراك الشخصى.

فالأشكال التى يمكن إدراكها من أول لحظة هى الاعلانات . فأغلب الإعلانات لا تحتوى إلا على ٤ إلى ١٠ لمحات إدراكية فى الثانية (Bits)[٣١].

ولقد أثارت هذه النقطة أى تلك العلاقة بين التعليم الإدراكى والحسى النظرى عدة موضوعات جدلية، على اعتبار أن الأشكال المكونة من قبل فنانين كالرسامين الكبار تحتوى على أكثر من ١٠ إلى ٢٠ لمحة إدراكية تصل إلى ٢٠ إلى ٤٠ لمحة إدراكية أمثال أعمال بريجيل البلجيكى وبيكاسو الأسبانى.

هذه الأعمال تتميز بلمحات ثقافية وإدراكية عالية، يمكن لطبقة النقاد والمثقفين تفسيرها وتوضيح مضمونها (وفى العادة يقوم هؤلاء بشرحها لطلبة الجامعات والمعاهد المتخصصة).

وهذه الأعمال تمثل تراثا ثقافيا يجب أن تحافظ عليه الدول الراقية، وبمعنى آخر يمكن القول: أن هذه الأعمال صادرة من أفراد على درجة عالية من الثقافة والتقدم الفكرى والفنى. ويجب على النقاد والدارسين إعادة تفسيرها وتبسيطها للعامة، وبذلك تنشط حركة النقد (العلاقة بين النقد والأعمال الثقافية الراقية) فأهمية الصورة المرئية من الناحية الفنية والثقافية تقدر بمضمونها الثقافى والفكرى، فهى تتضمن نتاجا إدراكيا وحسيا مركزا ومعمقا عن ظاهرة أو مفهوم اجتماعى أو ثقافى لمبدع الرسالة.

وهناك علاقة بين التردد والتعرف على الفنون التشكيلية المتعددة من خلال زيارة المتاحف الفنية، والقدرة على زيادة تفهم المعانى التى تعكسها الصورة الفيلمية..

رابعاً: لغة السينما والتليفزيون ومقومات التأثير

من خلال دراستنا للعناصر السابقة يمكننا إذاً تناول الأعمال الفنية بالدراسة والتحليل ليس فقط باعتبارها مضموناً أدبياً أو فكرياً تتداخل فيه مجموعة من العلاقات الثقافية التى تحمل المعنى ولكن يمكن دراسة تلك الأعمال باعتبارها شكلاً يحتوى على خصائص ومقومات التقدم التكنولوجى والصناعى والفكرى والفنى فى نفس الوقت.

وترتبط دراسات مقومات الشكل والمضمون بتلك البحوث النقدية الخاصة بدراسة الأسس العامة التى تحكم المضمون الثقافى والفكرى وتلقى الضوء على بعض الجوانب المرتبطة بالعملية الإبداعية المتعلقة بالفكر وكيفية تناوله وإمكانيات عرضه ومدى ارتباطه بالأسس والمقومات الفكرية والثقافية للمجتمع على اعتبار أن الفكر والفن مثل العلم والفلسفة بحث جاد فى الحياة فى طبيعتها ومعناها وأهميتها فهو عرض فى الأعماق باحثة عن ظواهره ومعناه الحقيقى شكلاً ومضموناً تتعلق بالواقع الإنسانى من تفاعل

وتغير وتخوض تجارب الإنسان فى المجتمع وتصف وتعكس الواقع وتصف جميع القوى المتصارعة.

ويمكن إذاً دراسة الواقع من خلال تلك الأعمال الإبداعية مفترضين أنها تعكس الواقع ويمكن إخضاعها لمنهج تحليل المضمون.

إن دراسة تلك الأعمال بهذا الشكل ترتبط إذاً أشد الارتباط بالدراسات النقدية خاصة تلك المرتبطة بالمفهوم الواسع للنقد الأدبى أى تلك الدراسات التى تحاول حصر النقائص الأساسية للأعمال الفنية والأدبية والفكرية وفى نفس الوقت تقدم البدائل المقابلة لتلك السلبيات، كما تسعى العملية النقدية بهذا المعنى إلى محاولة حصر واحتواء العناصر الجديدة التى يجب إضافتها للمعرفة الفنية هذا إلى جانب اهتمام تلك الدراسات بحصر المقومات الأساسية والعوامل اللازمة لإحداث التأثير الإيجابى على المتلقى لتلك الأعمال.

إذاً تنظر تلك الدراسات النقدية إلى العمل الفنى والمسرحى منه والسينمائى كمؤسسة متكاملة تنطوى على مجموعة من الأحداث والممارسات التى تلقى الضوء على بنية اجتماعية وفكرية أو جانب من جوانبها على اعتبار أن الأعمال الفنية هى انعكاس للواقع والوعى الإنسانى بهدف إحداث تأثير إيجابى على المشاهد أو الجمهور المستقبل لتلك الأعمال المتكاملة [٣٢].

وتنحصر إمكانيات دراسة التأثير الخاص بتلك الفنون الأدائية فى شقين اساسيين.

أما الشق الأول فيخص بالدراسة مقومات الشكل الفنى FORME والشق الثانى فيخص بالدراسة المعنى الـكـامـن أو المحتوى FOND OU CONTENU

ولكل منهج من تلك المناهج جدواها وأهميتها ـ فدراسة الشكل الفنى كمنهج حديث فى نقد الأعمال الفنية وخاصة بعد التقدم التكنولوجى والتطور فى وسائل الإعلام والثقافة وكمقومة من المقومات الأساسية التى منحت قدرة تأثيرية عالية وتأثيرية للعديد من الأعمال الفنية، وأصبحت تلك الدراسات المرتبطة بالشكل من المناهج التى يسعى إليها الباحثون والدارسون فى مجالات العلوم الإنسانية خاصة الإعلام والنفس والاجتماع وبصفة خاصة تلك الدراسات المرتبطة بوسائل الاتصال الجماهيرى المرئى والمسموع كالسينما والتليفزيون، كوسائل تعبيرية تستخدم وتخضع مقومات التطور التكنولوجى أى تضيف فى عملية الإبهار الرموز التكنولوجية كعوامل مؤثرة على المشاهد لتلك الأعمال الفنية.

فدراسة العوامل اللازمة لإحداث التأثير الإيجابى تتلاقى إذاً والعملية النقدية فى عدم رفضها للنشاط الفنى كعملية ذهنية وفنية، ولكن تؤكد على الجوانب المضيئة والإيجابية فى العمل الفنى وتحصر تلك العناصر التى من شأنها إضعاف العمل ككل.

ولا يفهم من ذلك أنه يمكن استبدال منهج محل آخر، أى يمكن الاستغناء عن أى من المنهجين لمصلحة الآخر ولكن يمكن أن ننتقل من منهج إلى آخر على اعتبار أنهما يتناولان جانبان أو وجهان لعملة واحدة، وهو النشاط الإنسانى الفنى منه والفكرى والعلمى.

ويمكن القول إذاً أن تلك العلاقة بين مقومات التأثير والعملية النقدية هي علاقة وثيقة على اعتبار أن محاولة حصر مقومات التأثير في الأعمال الفنية سواء ارتبطت بمقومات الشكل أو المضمون هي في حد ذاتها عملية نقدية تسعى إلى المعرفة الإيجابية لحدود الإنتاج الفني ومقوماته أي دراسة الشروط الإيجابية لإمكانيات العمل الفنية.

إنطلاقاً من تلك المقدمة التحليلية الموجزة يمكن إذاً حصر بعض الفروض التي نسعى إلى تأكيدها والتحقق منها من خلال:

أولا: حصر لأهم الفروق والاختلافات الأساسية بين العرض السينمائي والعرض المسرحي على اعتبار أن العرض المسرحي هو فن أدائي يعرض فكر المجتمع من خلال وسائل فنية لا تخضع في الأساس للتطور الصناعي والتكنولوجي.

ثانياً: تناول بعض المقومات التأثيرية المرجحة في العملية الفنية لكلاً من المسرح والسينما، ونضيف أيضاً أن الفن المسرحي كعملية فكرية وفنية لا تعتمد في الأساس الأول في التأثير على الأدوات الصناعية التكنولوجية كالكاميرا والمونتاج......

١ ـ الحركة الفيلمية أهم الفروق الرئيسية بين العرض السينمائي والعرض المسرحي:

لعل الحركة الفيلمية هي من أهم مقومات العرض السينمائي وأيضاً أهم الفروق التي تباعد بينه وبين العرض المسرحي.

ونقصد هنا بالحركة الفيلمية، الحركة التى تتيحها تلك الأداة الصناعية التكنولوجية ـ وهى الكاميرا ـ إذاً نقصد بالحركة هنا حركة الصورة الفيلمية وتتابعها وتلاصقها مع غيرها من الصور لتكوين بنية الفيلم أو النظام اللغوى للفيلم.

لقد أثبتت العديد من الدراسات الخاصة (بالتأثير) أن الحركة الفيلمية التى تبث جزئيات متناثرة لبنية واحدة لها قدرة على التأثير تفوق تلك الأعمال الفنية التى تتعامل والإمكانيات الأدائية التقليدية مثل الكلمة المنطوقة، والأداء التمثيلى.

إن حركة الصورة الفيلمية وتتابع اللقطات تؤدى إلى الإحساس بالواقع بطريقة حسية وليست بطريقة المنطق والفكر. فإدراك الحقيقة عن طريق الحس تزيد من إمكانيات الإقناع والتأثير السريع.

كما أن الحركة تعطى إحساساً إضافياً بالحقيقة. إنها حقيقة وهمية إذ تتعلق بحرفية الفن السينمائى (أو التلفزيونى) وتوظف الإمكانيات المتاحة من تصوير ومونتاج وحركة الكاميرا وما يصاحبها من عوامل فنية كالموسيقى وإضافة اللون والتلاعب بالضوء وسهولة الانتقال من مكان إلى آخر جميع تلك العمليات تزيد وتضاعف من إمكانيات الإحساس والإيهام بواقعية الحدث.

ولا يفهم هنا أننا نعنى بكلمة التأثير ذلك المفهوم الإيجابى أو السلبى ـ ولكن نعنى بتأثير تلك المقومات التى تتحكم فى توجيه احساسنا وإدراكنا للأشياء بطريقة سريعة دون مقاومة أو مساندة فكرية. وقد يفيد هذا المعنى (أى المفهوم الإيجابى) فى بعض الحالات الخاصة بالتنمية القومية

المرتبطة بالتوعية الاجتماعية والثقافية فقد تستخدم الدراما السينمائية للتأثير السلبى على المشاهد خاصة تلك المواد الدرامية السينمائية والتليفزيونية الدخيلة أى المغرضة لإحداث آثار معاكسة للتنمية القومية [٣٤]. وذلك على عكس ما يحدث فى الفن الدرامى المسرحى.

فإمكانيات هذا الفن تؤثر فى المشاهد تأثيراً مباشراً يعتمد على الفكر والمنطق لارتكازها ليس على عوامل الإبهار المساندة للفكر وذلك لخصوصية الفن الدرامى من حيث ارتباطه بحدود إمكانيات الحركة وسهولة الانتقال ومقومات التأثير والإبهار ولاتدخل فى اعتبارنا الأعمال المسرحية الفجة التى تعالج غرائز الإنسان وتستخدمها كعنصر أساسى فى عملية العرض والعملية الفنية.

وتؤدى تلك الخصوصية إلى عدم سيطرة الأداء المسرحى ـ كوسيلة للاتصال المباشر ـ كلياً من الإحساس، فالمشاهد يدرك تماما أنه أمام فن يحاكى الحقيقة بأدوات مباشرة، لذلك يرتكز الحوار المسرحى على جودة الحوار والحبكة ومنطقية الأحداث وليس على إمكانيات الإبهار الخارجى. فالمنطق هو الذى يحكم التنظيم والنسق الداخلى للبناء الدرامى فهو فن يرتكز على الإقناع من خلال المنطق والبلاغة[٣٥].

وهذا على عكس المشاهد للعرض السينمائى فهو مشاهد ينقاد إلى الحقيقة ولا يسعى إليها أى لا يوظف إمكانيات الإدراك ولا يستعين بها.

إن الحوار فى العرض السينمائى القادر على مخاطبة الفكر مباشرة يقل فى أهمية الحوار الدرامى فى المسرح. إن الإمكانيات تحل محل الحوار المقنع

وتعطى للمشاهد فرصة الخلط بين تجاربه الواقعية التى قد تكون محدودة وبين التجارب المعاشة من خلال العرض السينمائى وبالتالى قد يدرك الأحداث بطريقة مغلوطة.

هذا العرض السابق لا يعنى أن الفن السينمائى لا يرتكز على قاعدة فكرية يحكمها المنطق فى تتابع الأحداث وعرض الحقائق ولكن إمكانيات الإبهار قد تسيطر على المشاهد وتفرض عليه حقيقة لم يسع إليها بفكره فيتغلب الإحساس على المنطق والفكر. إن الفن السينمائى يفيض بالإمكانيات التكنولوجية المساعدة والمساندة للحوار والتى قد توحى بمعان وأفكار عديدة فى غياب الحوار.

٢ ـ بعض المقومات المرجحة فى العملية التأثيرية فى كل من المسرح والسينما:

أو حصر لأهم المقومات المرجحة فى العملية التأثيرية فى كل من المسرح والسينما

ونؤكد على أن هناك تشابهاً عميقاً بين الوسيلتين حيث ارتباطهما بفكر وواقع المجتمع من حيث أنهما وسائل أدائية ذلك التشابه هو الذى أباح تلك الدراسة المقارنة بين الوسيلتين لعامل التأثير.

وكما ذكرنا من قبل نشير إلى أن البناء الدرامى هو الوحدة المتماسكة التى تتضمنها المسرحية وتتلخص فى القصة التى تعبر عن حدث محكم البناء أى يتضمن بداية ووسط ونهاية ولا تخرج عن ذلك الدراما الفيلمية أو التليفزيونية والسينمائية، فهى كالدراما المسرحية تحاكى حدثاً محدداً يعبر

عن نموذج من النماذج الحية فى الواقع الاجتماعى بصورة فنية بهدف التأثير على المشاهد بطرق عديدة.

وبالرغم من التشابه فى الإطار الدرامى أو التكوين الدرامى للحدث هناك بعض العناصر المرجحة فى العملية التأثيرية، التى تباعد [بالإضافة إلى عنصر الحركة الفيلمية] بين كل من المسرح والسينما.

ويمكن حصر تلك العناصر فى نقطتين:

أولاً: الاختلاف فى الأداء الدرامى للنص.

ثانياً: الحائط الرابع... والاختلاف فى عنصر المشاركة.

أولاً: الإختلاف فى الأداء الدرامى

لقد أظهرنا أن هناك اختلافاً ظاهراً لعامل الأداء الدرامى فى كل من العرض السينمائى والعرض المسرحى.

إن المسرح أو الفن المسرحى تتركز قوته الفنية والتأثيرية فى النص الدرامى ـ إن النص الدرامى المحكم البناء هو الذى يعطى للمسرح قوته الفنية فهو القوة المحركة والدافعة لهذا الفن ـ هذه النظرية التى دافع عنها المفكر والكاتب السينمائى «بازان» تمثل أهم الاختلافات بين الفن المسرحى والفن السينمائى ولكن تلك النظرة الموجزة ينقصها بعض التحليل خاصة فيما يتعلق بتناول ذلك النص ومعالجته أى بتمثيله وتقديمه للمشاهد ـ وحتى نقدم تحليلاً كافياً لتلك النقطة نتعرض لأهم الفروق وهى تلك المتصلة بعنصر من العناصر الرئيسية فى كل من الفن الدرامى والفن المسرحى، وهى علاقة الممثل بالنص الدرامى.

الممثل وعلاقته بالنص الدرامي: ويختلف تناول الممثل للنص فى كلتا الوسيلتين على اعتبار أن هناك اختلافات فنية وتكنولوجية تتدخل بصورة واضحة لتباعد بين العناصر الأساسية المكونة للنص الدرامى وكيفية تناوله فى كل من السينما والمسرح.

وإذا كان الفيلم السينمائى أو التليفزيونى يعتمد اعتماداً كبيراً على الممثل وعلاقته بالنص أى على طريقة أداء الممثل وكيفية تقديمه وتجسيده للأحداث وعلى الديكور وفن الصورة المتحركة ـ فالصورة المتحركة تحكمها عدة أصول وأسس فنية وتقنية حتى تصبح مؤثرة فى المشاهد أو المتفرج وحتى تعطى الأثر المطلوب ـ وأيضاً على فن المونتاج أى فن التلاصق بين اللقطات.

فالأثر المطلوب من النص المكتوب أو السيناريو قد يضعف أو يقوى إذا ما عولج بفن جيد أو ردئ للمونتاج . اذاً الاعتماد على النص المكتوب أو السيناريو كعامل من عوامل العمل ـ الفنى السينمائى مرتبط بالمراحل الفنية التابعة واللاحقة لعملية الأداء(٣٦) .

هذا من جهة ومن جهة أخرى أن فن الأداء المسرحى يختلف عن الأداء السينمائى ـ وذلك للاختلاف فى الطبيعة الفنية للوسيلتين والاختلاف بالتالى فى كيفية معالجة هذا النص أو معالجة المضمون الفكرى والفنى.

فإذا كانت الطبيعة الفنية للسينما تعتمد على أدوات فنية صناعية أى يتدخل التطور التكنولوجى والصناعى لمساندة المقومات الفكرية إلا أن الطبيعة الفنية للمسرح تجعله يعتمد كل الاعتماد على النص وحرفية تطبيقه

فلا وجود لمراحل فنية وصناعية لاحقة وسابقة تتحكم في كفاءة القوة التأثيرية للمشهد أو قوته الإخبارية - ولكن الذى يتحكم فى هذه القدرة هى عناصر البناء الدرامى ودرجة الإحكام فى رسمها المتمثلة فى الحوار والحبكة ورسم الشخصية المحورية وأداء الممثل ذاته - فهى مقومات فنية طبيعية وليست صناعية - وبالرغم من دخول الصناعة والتكنولوجيا فى حدود ضيقة فى التكوين المسرحى والذى قد يزيد من القوة التأثيرية أو الإخبارية للمشهد - ولكن الصبغة الدرامية الطبيعية هى الطاغية والمتحكمة فى العرض[٣٧].

ثانياً: الحائط الرابع...

والاختلاف فى عنصر المشاركة

بالرغم من أن الأدوات المسرحية لا تتدخل الصناعة والتكنولوجيا فى تقديمها أو فى التكوين العام للحدث إلا فى حدود ضيقة. أى أن المسرح قد لا يعطى إحساساً بالتلقائية والطبيعية فى رسم المواقف وذلك نتيجة لطبيعة المسرح المعمارية ولطبيعة الجمهور الذى يمثل الحائط الرابع فى التكوين المعمارى - أى أن الجمهور الحاضر أو الحاضرين للمشاهدة يعايش الممثل وهو يؤدى وقت التمثيل فعلاً - فهو يتواجد معه أثناء الأداء أنه جمهور حاضر وليس جمهوراً غائباً كما هو الحال فى الفن السينمائى أو التليفزيونى ولكنه فى السينما تتضح هذه الخصوصية بجلاء ووضوح وذلك لطبيعة المكان الذى يعرض فيه الفيلم السينمائى ونعنى هنا صالة العرض. فالممثل وهو يؤدى دوره، أمام الجمهور الحاضر يؤكد على أن هذا الأداء ما هو إلا تمثيلاً لجزء من الحقيقة أو نموذجاً من النماذج الحقيقية - وليست الحقيقة بالفعل هذا من ناحية - ومن ناحية أخرى إن الأداء المسرحى الذى

يقوم به الممثل يأخذ فى الاعتبار التكوين المسرحى المعمارى والفنى - ففى الفن السينمائى بما لديه من إمكانيات فى التجسيد الحقيقى - تدرج المناظر واللقطات المكبرة... الخ، وبتلقائية فائقة - فذلك الأداء المسرحى نابع إذاً من طبيعة النص ومن طبيعة الوجود الحقيقى للممثل أمام المشاهد أثناء التمثيل أو الأداء - فوجود الحائط الرابع الناقد لكل التحركات الأدائية التى تقوم بها الشخوص المختلفة ومحاولتها لتجسيد المواقف والأحداث - والتى قد تختلف من يوم إلى آخر. وتؤكد تلك الحقيقة مقولة «أن الفن المسرحى لا يتكرر بصورة مماثلة كل يوم» ولكن الحوار الفيلمى السينمائى أو التلفزيونى يلائم هذه الوسيلة الصناعية بمساحاتها والإمكانيات المتعددة التى تتيح للشخصيات الحركة بصورة أكثر طبيعية وتضفى على الحوار نوعا من الطبيعية تكاد توازى الحياة العادية بل وتفوقها فى التأثير. هذه الخصوصية قد نفتقدها فى الفن المسرحى(٣٧).

فالممثل السينمائى وهو يجسد الأحداث والمواقف لا يعتمد على إمكانياته الفنية فى الأداء فقط كما فى المسرح بل تسانده الإمكانيات الفنية الكاميرا وما تفرضه من مساحات وانطلاقة وحركة تهيئ للشخصية الحركة وتساعدها فى التعبير والأداء.

ويمكن القول إذاً أن النص هو الذى يمثل الدعامة والأساس الذى نبنى أهم الاختلافات بين الوسيلتين فهو يفرض تحركات تتناسب وإمكانيات كل وسيلة عليها.

إن قانون الوحدات الثلاثة الذى يلتزم به المسرح وهو وحدة المكان والزمان والطابع لا تلتزم به هذه الوسيلة التكنولوجية [السينما أو التلفزيون]

إلا فى حدود ضيقة تفرضها الطبيعة الدرامية وكيفية معالجتها فهناك اختلافات واضحة بين مسرحية «كليوباترا» والفيلم الذى انتجته هوليود مثلاً ـ فالتكتيك السينمائى وحرية تحرك الكاميرا والأدوات التعبيرية المصاحبة كالمونتاج مثلاً....، هذه الأدوات ساعدت كثيراً العرض السينمائى الخروج عن نطاق هذا القانون الذى يتقيد به العرض المسرحى.

القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وما صاحبه من مذاهب أخرى فى أوروبا، وما صاحب هذا التطور من انحسار فى الأسلوب البلاغى للنص فلقد أصبح وسيلة بعد أن كان غاية ـ أى وسيلة للنقد الاجتماعى وانعكاساً للوجدان ووصفه.

لقد فرضت تلك الاعتبارات نوعاً من الطبيعية وساعدت على إعادة تشكيل الواقع ووصف نماذج حية بصورة تقترب إلى حد بعيد من الحقيقة بكل دقتها وتفاصيلها ويمكنها التأثير على المشاهد وتوحى له بأن ما يشاهده ليس تمثيلاً بل هى الحقيقة بعينها.

إذاً يمكن القول أن الفن السينمائى أو التليفزيونى وما لديه من إمكانيات فكرية وتكنولوجية قد حررته من تلك القيود التى لا يزال الفن المسرحى يتعامل معها كقانون الإيهام المسرحى. باقتراب من الطبيعية فى الأداء وفى الحركة ـ بالرغم من تدخل الصفة التكنولوجية والصناعية فى عرض المحتوى الفكرى وهى أدوات صناعية وغير طبيعية إلا أن هذه المقومات الصناعية والتكنولوجية ضاعفت من تلك الصبغة الطبيعية فى السينما. وساعدت على قدرة تلك الأداة فى تفسير المعانى الفكرية.

القدرة على تفسير المعانى

وفكرة التطابق التفسيرى للمعانى:

إن الفن السابع كما رأينا هو فن يحتوى على مقومات وعناصر حققت له تفاعلاً وتعاملاً مع الفكر فى صورة تجسد الواقع الاجتماعى تعكس وتتعامل مع المشكلات الإنسانية بصورة يصعب على المتلقى فى كثير من الأحيان التسليم بأن هذا العالم هو عالم الخيال.

ذلك أن السينما تعرض عالماً جديداً تحفه الحركة، وتجسد الواقع الإنسانى والاجتماعى بكل حقائقه وخباياه فهى تعيد عرض الحقائق والتجارب الإنسانية الطبيعية ـ فاللغة السينمائية لديها من الإمكانيات التى تسهل عملية إعادة تفسير هذه العلاقات بصورة قد تزيد من هذا التفسير وربما أضافت عليه معان حسية جديدة.

وهذا ما يسمى بالتطابق التفسيرى للمعانى: فهذا العامل يزيد قوته عن التطابق التفسيرى فى المسرح ـ ذلك العالم الذى يحده المكان فلا مجال فيه إلا لجماليات الكلمة فى التعبير وفى إيجاد وصف واقعى فى صورة فنية أو جدلية إن الكلمة فى المسرح ـ يقابلها المنظور المرئى. وهذا على عكس ما تعرضه هذه الوسيلة الصناعية فالصورة المتحركة هى نتاج إبداع للعين والإحساس الفكرى فالكاميرا هى عين وفكر المخرج وكاتب النص السينمائى أو التليفزيونى.

الشخصية الغائبة:

وهناك بعض النتائج التابعة لهذا العامل ـ فالممثل السينمائى لديه من الإمكانيات العديدة التى تحدد موقفه من الحدث والتعبير عنه. فتسانده تلك

الإمكانيات التفسيرية التى تضيف من قدرته على التعبير ـ فإذا كان التطابق التفسيرى للمعانى المادية والفكرية فى السينما والتلفزيون يفوق مثيله فى المسرح إلا أن شخصية الممثل فى المسرح أكثر حضوراً.

ففى عالم السينما يصف النقاد والباحثون الممثل السينمائى بالشخصية النصف غائبة أو الغائبة ـ أى أن العالم الخارجى أو الخيالى التى تظهرها الكاميرا لها دلالات ورموز يمكن أن تفسر المواقف المختلفة دون تدخل من الممثل ـ هذا من ناحية ـ ومن ناحية أخرى تتكامل تلك الشخصية والعالم الخيالى أو النصف خيالى الذى تتحرك داخله ـ فشخصية الممثل هنا تتميز فى أهميتها والفنون التابعة والمكونة لجماليات العرض ـ فيحدث هذا التداخل الدلالى بين هذه الشخصية والعالم المحيط بها تداخلاً يصعب على المتفرج الفصل بينهما ـ فالممثل ما هو إلا جزء من هذا العالم فيصعب التمييز بين شخصية الممثل وبين هذا العالم النصف خيالى فهو جزء مكمل له كما لا يمكن فصل هذا العالم الخارجى عن الممثل ـ إذ يمكن القول أن الممثل هو جزء من العالم السينمائى. فالممثل فى نفس مستوى عالمه أى أن [هذا العالم] والممثل جزء لا يتجزأ من العالم السينمائى.

وهناك خصوصية يتصف بها المتلقى للأعمال السينمائية وترتبط بالحس النظرى وهو أن المتلقى لا يدرك من خلال العين، الوحدة الجزئية للفيلم على أنها أشياء مجزأة أى أنه لا يستطيع تركيز نظره على الممثل فقط... فهو ينظر إليه ويركز بصره فى نفس الوقت على عالمه أى عالم الشخصية تلك الخصوصية التى يتصف بها الفن السينمائى هى التى تقدم دائماً الشخوص بعالمهم أو الشخصية بإطارها الخارجى(٣٨).

أى أن الشخصية ترتبط بالأدوات المؤكدة لها ليس من ديكور وحوار فحسب بل وأيضاً الأدوات المرتبطة بالوسائل الإبداعية للعملية الإنتاجية للفيلم السينمائى أو التليفزيونى أى المونتاج والكاميرا والضوء... الخ.

الشخصية الحاضرة والمتكاملة الإطار:

وهناك اختلاف فى الشخصية الدرامية على المسرح فكما نعلم أن الديكور المسرحى لا يدع مجالاً واسعاً لتقديم عالم خيالى ذلك لأن هذا العالم لا يمكن أن يتطابق والعالم الخارجى أى أن عامل التطابق التفسيرى للمعانى لا يساند مقومات الشخصية الدرامية إلا فى حدود ضيقة.

فالشخصية الدرامية هنا تقدم نفسها بالمعانى يعبر عنها الحوار كعامل أساسى فى الدراما المسرحية - إذ يمكن القول أن الشخصية المسرحية متكاملة تكاملاً ذاتياً بفضل تلك الركيزة المحورية وهى الكلمة، فالكلمة هى التى تحقق هذا التكامل وليس الإطار الخارجى الذى يحتويها - فهو إطار يمثل عالماً مسرحياً أو عالم الكلمة والشعر - فهو يتناسب مع الحدود الجمالية للشعر ذاته أو الكلمة أو المعنى... وليس عالم الخيال أو الفضاء الخارجى الرحب.

فالشخصية المسرحية تثير اهتمام المشاهد بجماليات الشعر والأدب وينحصر كل اهتمامه وتركيزه على الممثل، إن الممثل هنا ينفصل عن الديكور - أى عن هذا العالم الخارجى فيؤدى دوره التمثيلى فى هذا الإطار المحدود من الديكور ويصبح الممثل فى نفس مستوى المتفرج وليس فى نفس مستوى الديكور، كالممثل السينمائى.

إن الكلمة إذاً هى التى تفرض هذا التطابق التفسيرى وليس العالم الخيالى الذى تنسخه إمكانيات الأداة الفنية أى التطابق الحسى بين الخيال والواقع إن إدراك المتفرج يرتبط إذاً أشد الارتباط بشخصية الممثل ومستوى أدائه للكلمة ـ فتحركاته وأدائه المتميز هو الذى يقود المتفرج للتحليق فى هذا العالم الخيالى الذى تمثله الكلمة والبلاغة فقوة الأداء هى التى تفرض هذه القوة الحسية على الدراما. إذاً يمكن القول أن التطابق التفسيرى للمعانى يقترن بسخصية الممثل ومدى قدرته على تجسيد النص، فهو الذى يخلق تلك الازدواجية التى سبق أن أشرنا إليها أى إضافة هذا المستوى الحسى . أما الثطابق التفسيرى فى الفن السينمائى يرتبط بشخصية الممثل والعالم المحيط به أو عالمه الخيالى أو النصف خيالى، الذى لا يمكن تصور العرض السينمائى بمعزل عنه وعن الإمكانات التكنولوجية والصناعية والفنية.

الأداء الفورى المتكامل ـ والأداء المؤجل:

وهكذا يمكن إضافة عنصر الأداء الفورى المتكامل ـ والأداء المؤجل

فكما ذكرنا أن عامل التطابق التفسيرى للمعانى والذى ينظر إليه من وجهة نظر الجمهور وما يدركه من خلال تجاربه ومهاراته وقدراته الثقافية والفكرية التى تهئ له التعامل مع هذا المحتوى الفنى بنمط ومستوى معين.

فالجمهور الواعى يتفاعل مع قوة عنصر الأداء المسرحى أى أن التطابق التفسيرى للمعانى يتزايد كلما تزايدت قوة أداء النص أى يرتبط هذا العامل بإمكانيات المؤدى للشخصية الفنية الحاضرة وبالعكس فدرجة تفاعل الجمهور المسرحى يدخل ضمن العوامل الفعالة والمؤثرة فى درجة

الأداءالتمثيلي. إن الفن المسرحي تكتمل عناصره في وجود الجمهور أو الحضارة ـ تلك الظاهرة يمكن أن نطلق عليها ظاهرة الأداء الفوري للفن الدرامي المسرحي.

أما الفن السينمائي أو التليفزيوني لا يعرض إلا إذا كان متكاملاً في وحداته ـ فهناك وحدات عديدة إن لم يكن جميعها تجهز في غياب الجمهور إن الجمهور يحضر العمليات العديدة التي تسبق العرض المتكامل فهو عنصر غير مشارك وهذا على عكس الفن المسرحي.

فالفن السينمائي هو فن مؤجل لاحتوائه على عوامل عديدة فنية وتكنولوجية تدخل في تكوين البنية الداخلية: الفكرية والفنية بجانب عامل وعنصر الأداء ونطلق على هذا الفن بالفن الغائب ـ أو الأداء المؤجل.

ويمكن إذاً من خلال هذا العرض أن نستخلص أهم المحاور التي حاولنا التأكيد عليها ونوجزها في النقاط التالية:

أولاً: أن تلك الدراسة المقارنة بين الفن الفيلمي السينمائي أو التليفزيوني والفن المسرحي لعامل التأثير يجب أن تتم من خلال تحديد تلك العلاقة بين الفن بصفة عامة والإمكانيات المتاحة للتعبير من جانب، ومن جانب آخر التطور التنولوجي والصناعي والثقافي والإجتماعي.

وأن الفن المسرحي هو نتاج تطور ثقافي وفكري واجتماعي فلا يضيف التطور التكنولوجي والصناعي إلا إمكانيات طفيفة لقدرة الكلمة على التأثير، بينما يرتكز الفن السينمائي بمقوماته الثقافية والاجتماعية والفكرية على أساس تكنولوجي وصناعي.

إن مقومات البناء الدرامى لن تحقق التأثير المطلوب إلا من خلال وظيف التكنولوجيا وحرفية الفن السينمائى وخاصة فن التصوير والمونتاج بالديكور وهى أدوات مادية توظف للدلالة عن واقع حسى.

إنطلاقاً من هذا الافتراض يمكن القول أن العمل السينمائى والعمل المسرحى يمكن النظر إليهما من خلال زاويتين: الزاوية الأولى كمضمون متصل بالواقع الاجتماعى والثقافى والزاوية الثانية كشكل يضم العديد من الأدوات التى يمكنها التعبير عن هذا المضمون الفكرى من خلال هذا التداخل بين البنية الفكرية والاجتماعية وبين بنية الأداة أو الوسيلة التكنولوجية والصناعية.

ثانياً: مما تقدم يمكننا القول أن كاتب النص الفيلمى أو المسرحى وخاصة الكاتب السينمائى أو التليفزيونى يواجه دائماً مشكلة المزج بين مقومات الشكل التكنولوجى ومقومات النص. فهو لا يقف أمام تلك الأنماط المتنوعة موقف المتعصب النظرى الذى يطبق مقاييس وقواعد تتصل بالبناء الدرامى فقط بل يقف أمام تلك المقومات المتعددة موقف الفنان الذى يمزج إمكانيات النص وهى إمكانيات ترتبط بمقومات الوسيلة كشكل ناقل للفكر والمعرفة.

وتزداد القدرة التأثيرية للعمل الفنى ككل كلما كان التزام الكاتب بتطبيق تلك المعالجة بين مقومات النص وإمكانيات العرض نابعاً من إحساس مثقف واع لقدرة الشكل ومكوناته على احتواء المضمون والتعبير عنه من خلال مزج الكلمة وإمكانيات الوسيلة.

ثالثاً: قد أظهرت تلك الدراسة المقارنةأن العرض السينمائى هو عرض يدخل فى تكوين تفاصيل دقيقة يتكون العديد منها من وسائل صناعية وتكنولوجية ، هيأت لها تلك الوفرة الزائدة من الصور المتحركة إمكانيات فنية تتغلغل فى أعماق الحس الإنسانى لتصفه وتكشف عنه بطريقة تتطابق والواقع الحسى والنفسى - إن الفن السينمائى يتمثل فى عملية تكثيف للمواقف والأحداث الواقعية والمادية التى تنقلها الصورة الفيليمية لتجسيد عناصر حسية وروائية فكرية أو اجتماعية تماماً كالشعر الذى وصفه فولتير Voltaire بأنه مجموعة من لأفكار التى تعبر عنها وسائل عديدة تتحرك على قدم المساواة من الأحداث والتفصيلات والأوزان والمحسنات من أجل إيجاد أو إطالة حالة خاصة من التوتر أو الإحساس لشيء فى داخلنا عالماً أو شكلا من أشكال الوجود يفيض بالتوازن والتكامل.

ويمكن القول إذاً أن الصورة المتحركة والفنون العديدة التى تدخل فى تكوينها تمثل الأساس الذى يرتكز عليه عامل التأثير على المتلقى. وذلك على اختلاف الفن المسرحى الذى يرتبط عامل التأثير فيه بفنون البلاغة والإلقاء والتمثيل. إن قدرة الممثل الفنية على الأداء وتناوله للكلمة والحوار هى القادرة على تجسيد هذا العالم النفسى الداخلى وتفسير التجارب والأحداث الروحية والعاطفية.

هذا لا يعنى أننا نرفض الحوار ولا نعترف بأهميته كمقومة رئيسية فى بنية الفيلم ولكننا نؤكد على أن الحوار والأداء يمثلان فى مجموعهما جزءاً من هذا العالم المتكامل وهو عالم الصورة المتحركة والإمكانيات الصناعية

والتكنولوجية القادرة على عادة تشكيل الفكر والتعبير عنه بطريقة غنية بالتلميحات، مما يضاعف من إمكانيات الاستكشاف المتزايد للعالم الحسى.

رابعاً: العرض المسرحى والسينمائى [كشكل ومضمون] يمكن اعتبارهما مجرد عملية إخبار عن حدث [وهما هنا يتلاقيان والشكل القصصى الأدبى] بل يجب القول أن تلك الأعمال ما هى إلا فعل أدبى أدائى يتجاوز الأخبار ليصل إلى كم من التكثيف النوعى الذى يهدف إلى تحليل وتفسير الفكر أو التجربة الإنسانية ويسعى هذا الفعل إلى نقل رؤيا معينة فى صورة أدائية وتختلف تلك الصورة الأدائية فى كل من المسرح والسينما للاختلاف فى أدوات التعبير.

وتعتمد تلك الإمكانيات وتسعى إلى التأثير على المتلقى فالنظر إلى المضمون فقط خارج حدود الشكل لن يثرى البحث النظرى النقدى والتفسيرى لعدم التأكيد على تلك العلاقة الوثيقة بين البنية الفكرية وبين أدوات التعبير أى البنية التعبيرية.

إذاً يجب النظر إلى الشكل والمضمون أو النص وأدوات العرض ككل لا يتجزأ فهما فى حالة تفاعل وتداخل بين مادة أو موضوع ووسيلة للتعبير لتأكيد المعنى النهائى أو المعنى الكلى.

●

الباب الثانى

المقومات الفنية للغة السينما والتليفزيون

الباب الثانى

المقومات الفنية للغة السينما والتليفزيون

مقدمة

اهتم النقاد والمفكرين بدراسة الفن السينمائى منذ اوائل هذا القرن، أى منذ أن أمد التقدم التكنولوجى والصناعى هذه الوسيلة بأدواتها الفنية والصناعية التى هيأت لها مرونة فى التعبير واهتمت معظم الدراسات التى قدمت حتى الأربعينيات وارتكزت على الجوانب الفنية والحرفية فانطلقت فى دراسة التكتيك والمقومات الجمالية للوحدة الفنية المتكاملة (الفيلم السينمائى) هذه النظرية الكلاسيكية للسينما وبهذا المفهوم كان يجب أن يعاد النظر فى فروضها الفنية والفكرية حتى تلحق بركب التطور التكنولوجى والصناعى والفكرى والثقافى فبعد الحرب العالمية الثانية تطورت الأحداث السياسية والاجتماعية وأيضا الصناعية والثقافية، فكان لابد أن يعاد النظر فى هذه الفروض التى تدرس هذه الظاهرة من الداخل.

لمعرفة مدى تأثير الوحدة الفنية على المشاهد ونتيجة لتعدد المقومات والأسس النظرية التى تتحكم فى دراسة هذه الظاهرة أصبح هناك حاجة ملحة لرسم إطار أشمل يدرس المقومات الاجتماعية والثقافية والفنية، فبعد أن كانت نظرية السينما الكلاسيكية قاصرة على دراسة حرفية التكتيك السينمائى، ظهرت هذه النظرية الحديثة بفروض علمية جديدة مع اوائل الخمسينيات وهذا لتطور علوم الاجتماع والاتصال والأدب والأسلوب وتقدمها، تدرس وتحلل وتفسر العلاقات المتداخلة داخل كل وحدة فنية، باعتبارها واقعة تعكس قضايا مجتمع معين.

يرتبط هذا الجزء من الدراسة بالمنهج العام الذى وضعناه لدراسة النظرية العامة للغة المرئيات، والتى نقوم بدراسة مقوماتها الفنية. فمن الواضح أن هذه المقومات هى ذاتها إمكانيات هذه الأداة لخلق لغة جديدة. فنظرية الفيلم كما أشرنا ـ هى التى تحاول جاهدة دراسة ظاهرة اللغة الفيلمية ـ كظاهرة لغوية واجتماعية وفنية ـ حتى تقدم الافتراضات والأسس العلمية التى بنيت عليها هذه اللغة التعبيرية.

لقد أشرنا إلى هذه الخصوصيات الفنية التى حاولت حصر الإطار العام لمفهوم تلك اللغة الجديدة كلغة حديثة ومركبة أى لغة المستويات المتعددة، وتبلغ أهمية المستوى الثالث أو النص المكتوب فى استكمال العناصر المكونة لتلك المستويات الدلالية المتمثلة فى المقومات الفنية التابعة للمقومات الفكرية. فالصلة وثيقة الفنية للأداة والمقومات الفكرية كشرط أساسى لإضفاء معان وأفكار على الأشياء المادية والحقيقية.

وتتضح إذاً أهمية المقومات الفنية، فى استكمال الدلالات والرموز اللغوية. وتبدو الحاجة إلى المزيد من الجهد فى ميدان البحث للكشف عن هذه العلاقة بين مفهوم المستوى الثالث والمقومات الفنية المتاحة.

ولقد قمنا بحصر المفاهيم التى تقدم صورة واضحة لمدلول هذا المستوى الثالث، ونخصص هذا الجزء لاستعراض بعض المقومات الفنية التى نراها صالحة لتوضيح هذه العلاقة بينها وبين المستوى الثالث. أى دراسة المقومات الفنية الإضافية لتقديم المزيد من الإمكانيات للتعبير عن مفهوم هذه اللغة «لغة المستويات المركبة».

●

الفصل الثالث

عمليات المونتاج وتطور مفهومه

والجدير بالاهتمام أن عملية المونتاج كعملية متعددة الأنماط وكمقومة أساسية للعمل التعبيرى من خلال الفيلم المرئى المسموع، تحتم علينا فى تلك النقطة حصر مفهوم تلك العملية. أى وضع مفهوم نظرى يوضح أهميته بالنسبة للسياق الفيلمى.

فدراسة عملية المونتاج تعتبر عملية من العمليات الهامة التى تدخل فى إعطاء مفهوم نظرى للغة الصورة الفيلمية.

فالغرض من دراسة تلك النقطة هو إبراز أهمية المونتاج من ناحية الخلق الفنى، وارتباطه بالمخطط الفكرى المتكامل، أو النص المكتوب. إن حصر مفهوم تلك العملية سوف تساهم مساهمة فعالة فى توضيح هذه العلاقة بين تلك العملية وبين هذا المستوى الثالث أو الفكر المكتوب.

وحتى نعطى صورة كاملة لمفهوم عملية المونتاج، نقوم باستعراض تطور هذه الخطوة الفنية كعملية استمدت مقوماتها فى الخلق الفنى والفكرى منذ البدايات الأولى للسينما الروائية.

ونقوم فى هذا الصدد بوضع أهم المفاهيم التى وضعت لتفسير تلك العملية للسياق الفيلمى كعملية ربط داخلى.

أولا ـ المفهوم الكلاسيكى وعمليات الخلق الفنى:

يمكن ربط مفهوم عملية المونتاج بمفهوم الإيحاء، فهذه العملية ارتبطت بتطور مفهوم السينما، من المفهوم التسجيلى إلى هذه المرحلة من الخلق الفنى الدرامى للسينما أى مرحلة السينما الروائية والاهتمام بتلك العملية من قبل رواد السينما أو السينما التعبيرية خاصة المدرسة الروسية أمثال كوليشوف، ولقد وضع منهجا فنيا لعملية الإيحاء بالمونتاج سجل باسم «إيحاء كولوشوف» Effet - Koulechov ونلقى نظرة سريعة على أهم ملامح هذا المنهج الفنى ـ وهو إمكانية إعطاء انطباعات مختلفة لموضوع واحد عن طريق بناء خلفية مختلفة، فبذلك يمكن تغيير المعنى بتغيير الخلفية العامة للموضوع الأساسى، ويعتبر كوليشوف من الأوائل الذين ألقوا الضوء على عملية الإيحاء كمدخل هام للمونتاج. وأهم الخطوات لتوضيح خصوصية المونتاج وأهدافه الفنية نوضحها فى اللمحات الآتية:

١ ـ إعادة ترتيب المشاهد ترتيبا آخر يتفق والدلالات التى تعيد المعانى بطريقة تساعد عل إبراز الفكرة الرئيسية ـ وذلك عن طريق:

(أ) إزالة الكادرات الزائدة.

(ب) اختيار الكادرات الأكثر جودة.

(ج) اختيار الكادرات وفقا لتحركات الكاميرا ووفقا للزوايا الفنية الملائمة.

٢ ـ هناك أنماط مختلفة للمونتاج وهى امتداد لفكر كوليشوف Koulechov وضع أهمها رائد آخر من رواد المدرسة الروسية «بودفكين»:

ويمكن تقسيمها إلى نمطين رئيسيين [٣٩]:

(أ) المونتاج بطريقة التماثل:

وفيه تتلاحق المناظر والكادرات (اللقطات السينمائية الجزئية) التى بينها تماثل وامتداد فى تقديم الفكر والمشاعر أو امتداد فى الأشكال المتماثلة.

(ب) المونتاج بطريقة التضاد:

أى تكوين الصور المتلاصقة التى لا تمثل ارتباطا بل تضادا، وتستخدم تلك الطريقة لتأكيد بعض المعانى.

يبدو من هذا التقديم للمفهوم العام لعملية المونتاج، أنه يحاول أكثر ما يحاول إلى التلاعب بالكادرات والصور، حتى يخلق ما يسمى بجماليات الفن السينمائى، ويقوم بتقديم مفهوم تجريدى للمعانى ـ ولقد استغل هذا المنهج العديد من الرواد الأوائل للسينما الفنية أى سينما الفن وهى تقوم أكثر على جماليات اللقطة الجزئية، وإمكانية تلاصقها بلقطات أخرى للتعبير التجريدى والفنى ـ وهذا الأسلوب يعتبر من التيارات الكلاسيكية وهو أسلوب يبتعد عن منهجنا فى دراسة «اللغة السينمائية» كلغة اجتماعية وظاهرة اجتماعية تحتوى على العديد من المقومات الفنية والفكرية، أى اعتبارها لغة معبرة عن الواقع الاجتماعى أى لغة فنية لصيقة بالمشاكل

الاجتماعية والتيارات الفكرية التى وضعت لخدمة المجتمع الإنسانى ـ ولكن لا ننكر فضل هذا الأسلوب الكلاسيكى فى فن المونتاج لتقديم هذه العملية كعملية خلق فكرى وفنى ملاصقة للحقيقة والفكر الاجتماعى.

ثانيا ـ عمليات المونتاج ومفهوم السياق الفيلمى:

لقد أشرنا إلى أن العملية الازدواجية للوحدة السينمائية هى من الخطوات الرئيسية فى بناء المستوى الثالث للوحدة السينمائية المتكاملة، كما أشرنا أيضا إلى أن هناك عمليات فنية تابعة للمخطط الفكرى المتكامل، أو النص المكتوب كشرط جوهرى فى هذه العملية الإزدواجية ـ ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار المونتاج كعملية تابعة تعتبر عملية ربط داخلية للسياق الفيلمى حيث تقوم بتجميع المهارات الفنية والفكرية لخلق المعنى الكلى، أى تقوم بعملية تنسيق للرموز والدلالات الفكرية والفنية فى إطار لغوى متكامل.

وحتى لا يغيب عن ذهننا الإطار المنهجى المخصص لهذا المبحث، نشير إلى أننا لا ندرس إلا المقومات التى تدخل فى رسم الخصائص الفنية، والتى تساهم فى حسم مشكلة إيجاد مفهوم للغة السينما، فلا يدخل فى اعتبارنا ونحن ندرس عملية المونتاج إلا المقومات المتاحة التى تكون الوحدة السينمائية المتكاملة، أى قدرة هذه المقومات على خلق مفهوم عام للفيلم كعمل متكامل.

ولقد اهتمت المدرسة الإيطالية والفرنسية بدراسة لعملية المونتاج كعملية خلق فكرى ولغوى منذ الثلاثينات.

ولعل أبرز المهتمين بدراسة مفهوم المونتاج كعملية خلق فنية وفكرية ولغوية مؤثرة، «جورج سادول» و «وادجار موران» و «جون ميترى» و «ديسكا» و «فيلليني».

ولقد هيأت الممارسة الفنية للمونتاج كعملية لخلق السياق الفيلمى إلى تعدد مراحل تطوره. ويمكن القول أن المعنى العام لهذه العملية الفنية التابعة للعملية الفكرية قد تطورت إلى أربع مراحل، تمثل كل مرحلة محصلة زمنية للتاريخ الفنى للسينما. ولكن سيقتصر بحثنا فى هذه اللمحة عن المفاهيم المختلفة لعملية المونتاج على أهم الملامح التى تخدم الخط الرئيسى لمفهومنا الحديث لنظرية السينما. والتى تهدف إلى إيجاد مفهوم للغة حديثة. لا تزال موضعاً للبحث والتحليل من قبل الباحثين والمهتمين بهذا الفن.

أهم ملامح عملية المونتاج:

ارتبطت المرحلة الأولى لمفهوم المونتاج بالمفهوم الذى وضعه رواد الفن السينمائى الأوائل أمثال «ميلييه ـ جريفيث ـ دزيجا فرتوف» Melies Griffith - Vertov وأيضاً المدارس المختلفة التى تأثرت وأثرت فى العديد من الأعمال أمثال : (برايجتون، سميث آند ويليامسون) وا ـ اس بورتر Brighton. Smith and Williamson (E. S. Porter) واستندت مذاهب هؤلاء على أن الفن السينمائى هو: فن الصورة، فالصورة تخلق المعنى بما تحتويها، والمونتاج يعطى المعنى العام جمالاً وإبداعا. إن هذه العملية الداخلية التى ترتبط بين اللقطات الجزئية هى عملية تساهم فى المقام الأول، وتساعد على خلق الجماليات الفنية. لقد نشأ من هذا المفهوم مشكلة تسمى «بمشكلة المونتاج» وتدور أساسا حول مفهوم هذه العمليات التابعة للفن السينمائى أى كأداة فنية للتشويق. لقد سيطر هذا المفهوم على العمليات التابعة للفن السينمائى وخاصة فى المونتاج والذى أسماه الكثيرون montage Roi أى سيادة المونتاج .. أى سيادة هذه العملية فهى التى توحى بالمعانى.

ووفقا لهذا المنهج النظرى يمكن الإشارة إلى أن الرموز الفنية هى التى تخلق الفكرة. وأثارت هذه النظرية العديد من المناقشات تناولها الباحثون بالدراسة والبحث. وأثمرت إلى مفهوم المونتاج، ويمكن تلخيص هذا المفهوم فى نقطتين أساسيتين تمثل كل منهما تيارا فكريا [٤٠].

التيار الأول:

كان مؤيدا لسيادة المونتاج أى يؤيد سيادة جماليات الصورة وتكويناتها الشكلية.

وينطلق هذا التيار من فكرة الربط بين الأعمال الفنية وبين التشويق. فيجب أن تكون للعملية الفنية هدفا ووظيفة أساسية وهى الإمتاع والتشويق فهذا التيار كان السائد فى أعمال العديد من فنانى هذه الفترة الأولى أى منذ نشأة السينما وحتى أواخر الثلاثينات من هذا القرن.

ولا ننكر فضل هؤلاء فى تقديم الفن السينمائى من ناحية الخلق الفنى وايجاد مقومات هذه اللغة الفنية والفكرية، ولكن هذا التيار المنهجى استند أساسا على نقطة هامة وهى ارتباط المفهوم العام للمونتاج فى هذه الفترة منذ نشأة السينما وحتى أواخر الثلاثينات من هذا القرن بالتيار الرأسمالى والذى كان مسيطراً فى تلك الفترة ـ وبالرغم من أن هذه الفترة الزمنية شهدت العديد من التجارب السينمائية التى كان لها أثر فى تقدم الفن السينمائى فى صورته الجديدة، إلا أن الاتجاه الرأسمالى عرقل تطور الفن السينمائى كلغة تعبيرية تعبر عن قضايا العصر والمجتمع، فأثر فى كثير من الأحيان خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية على الطريقة التى

استخدمت بها هذه الوسيلة مقوماتها الفنية والتعبيرية، بمعنى أنها وظفت هذه المقومات لخدمة الرأسمالية المسيطرة على العقلية المنتجة. هذا العامل أصبح سببا فى عدم مشاركة ومساندة المفكرين والمثقفين للفن السينمائى، واعتبره الكثيرون منهم أداة برجوازية قاصرة عن تقديم مشاكل وقضايا المجتمع.

هذه النظرة كان لها وجاهتها وصحتها، ولكنها لم تكن صائبة فى الحكم على العديد من الأعمال الخالدة للسينما الكلاسيكية، وساعدت تلك الأعمال كثيرا فى دفع هذه الأداة إلى مستوى الأدوات الثقافية والفنية، ومن أهم الأمثلة يمكن الإشارة إلى أفلام شارلى شابلن، وجرافيت، ورينوار وجانس، وبورتير وستربنرج، وأورسون ويلز.

ولعل O. Wells لم يكن من مؤيدى سيادة المونتاج إلا أنه لم يعارض هذا الاتجاه، بل اتخذه أداة فنية مرجحة وفى بعض الأحيان كان لهذا الاتجاه أهمية بالغة أهمها «سيتيزين كان C. Kane»[٤١].

التيار الثانى:

هذا التيار المؤيد لدور الفن فى الحياة والمجتمع، كحتمية من حتميات تلاصق الفكر والفن، وخلق هذه العلاقة بين الإنتاج الفنى والمضمون الفكرى كوحدة متكاملة فى مواجهة جمهور المستقبلين.

لم تتضح ملامح هذا التيار إلا مع التقدم التكنولوچى والعلمى بعد الأربعينات، والتقدم والتطور فى الأيدلوچيات الفكرية، واتضاح مبدأ ضرورة مساندة الفن للفكر. هذا التيار إذا تنبأ بهذا الدور الريادى للسينما كأداه فنية

لها دور فى الحياة والمجتمع فكان هذا التيار مؤيدا لحتميات تلاصق الفكر والفن حتى يخلق هذه العلاقة الجدلية بين الإنتاج الفنى كعملية خلق تجمع بين الشكل والمضمون كوحدة متكاملة فى مواجهة جمهور المستقبلين، ازدادت حدته بعد تطور النظرية العامة للاتصال التى أوضحت تلك العلاقة بين الوسيلة كشكل ومضمون المستقبل وحصرت مقومات تلك الأداة فى التأثير.

فتغيرت بذلك الفروض العملية لنظرية السينما وتطورت المعانى المختلفة للعمليات الفنية التابعة لتلك الأداة، خاصة المفهوم العام للمونتاج وأصبح لصيقاً بالمعنى الفنى للسينما الحديثة.

ولا يغيب عن ذهننا، أن السينما لم تصبح لغة وفنا فى آن واحد، أى لغة تحاكى الحياة والحقيقة، وفنا يضيف معان لغوية لم يكتسب هذه القدرة فى التعبير إلا بإضافة مفهوم المستوى الثالث كما أشرنا من قبل، أى مفهوم النص المكتوب الذى يقوم بربط الفن والفكر فى سياق لغوى جديد.

وقبل استعراض المفهوم الحديث للسينما كأداة فنية وفكرية، نخلص من هذه النبذة عن فن المونتاج بأن هناك أربعة مفاهيم للأعمال السينمائية يحتويها التراث السينمائى، يمكن حصرها فى أربعة منظورات رئيسية لكل منها فلسفتها الفنية، أى ارتكازها على مدرسة فنية، ومع أن هذه المنظورات متنوعة ومتعددة فإنها ليست بالضرورة متضاربة ومتناقضة .. فأهم ما يميز التراث السينمائى كلغة وفكر هو التواصل الفنى والفكرى دون أن يكون لأى منهما دور السيادة والسيطرة. فالعامل المهيمن على الأعمال الفنية هو القدرة فى التأثير والإقناع والتثقيف والإمتاع الفكرى والفنى. هذه العوامل تقوم بمقام المفاضلة والحكم بين المناهج والمنظورات الأربعة [٤٢].

المنظور الأول : «المنظور السردى» :

برز المنظور السرى أوالنمط السردى كمنهج للمونتاج، ومنطلق فنى منذ بداية نشأة السينما. هذا المنظور استند أساسا على الفلسفة الأمريكية فى (الولايات المتحدة) فى تناول مقومات هذه الأداة وكيفية توجيهها. ويمكن القول أن هذا المفهوم هوالسائد فى أغلب الأعمال السينمائية، ويطلق عليه التقطيع الكلاسيكى أو عمليات القطع الكلاسيكى.

المنظور الثانى : «المنظور الشاعرى» :

اتضح هذا النمط الشاعرى خاصة بعد عمليات المونتاج الذى قام بها الفنان الروسى «بودفكين» Poudovking فى الكثير من أعماله ولقد برز هذا النمط كتيار متميز له خصائصه الفنية والتركيبية. فلقد اعتمد هذا الأسلوب اعتمادا كبيراً على شاعرية اللقطة، فالحدث السينمائى يصور فى عدة مشاهد جزئية، قد تكون هذه المشاهد غير لازمة ولكنها تضفى على العمل مفهوما شاعريا، فوفقا لهذا المنهج يمكن التعبير عن الحقيقة بطريقة شاعرية، فتوظف بذلك الزوايا الأكثر تعبيراً عن الجماليات وفقا للمنظور الشخصى وفلسفته ـ وقد تؤدى هذه المشاهد الجزئية العديدة إلى سرعة المونتاج ولكن الإيقاع العام للوحدة الفنية ـ أى الفيلم كعمل متكامل يظل بطيئاً *.

(*) مفهوم الإيقاع العام: أطلق ذلك المفهوم على الأعمال الفنية الخالصة، ويكون التجريد للمعانى واضح ويرتكز الإطار العام لتقديم العمل على هذا الإيقاع أى هذا التناسق البصرى فى تكوين الأشكال، ويتطلب هذا الإيقاع مقدرة فنية فى الإحساس بالأشكال والطريقة المثلى لتكوينها الهندسى ـ فهذا الايقاع البصرى يتطلب نوعية خاصة جدا من المستقبل أو المتلقى لهذه الأعمال فالإيقاع البطئ كالموسيقى الكلاسيكية أو الموسيقى المركبة التى تحمل العديد من المعانى الحسية المركبة فى المقطع الواحد.

ولقد شبه هذا النمط بالقصيدة الشعرية التى تقرأ بنبرة عالية وبإيقاع بطئ حتى تؤثر تأثيراً شاعرياً فى المستقبل ـ ومن الواضح أن للمونتاج هنا أهمية كبيرة فى العمل السينمائى ككل، أى يكون الموجه للعملية الفكرية والفنية.

المنظور الثالث : المونتاج التركيبى Montage Collectif :

ويرتبط هذا المنظور بسابقه فى العديد من النواحى، أى يرتبط إرتباطاً وثيقا بفلسفة خاصة وأسلوب خاص بالفنان المنتج، أى كيفية تشكيله للواقع أى يرتبط بأسلوبه وفلسفته الشخصية.

ولقد وضع أسس هذا المنهج الفنى دذيجا فيرتوف Dziga Vertov ولقد توصل هذا الفنان إلى نمط خاص يوضح مفهوم العمل السينمائى وارتباطه الكلى بالمونتاج. فالفيلم يخلق على منضدة المونتاج أو على طاولة المونتاج.

فوفقا لهذا المنظور، تخلق وتبتكر الوحدة الفنية الكاملة من خلال عملية المونتاج، أى أن الفيلم يصبح ناتجا فنيا لهذه التوليفة الفنية المنسجمة التى تعتمد على عنصر التجميع إعتمادا كليا ووفقا لفلسفة شخصية فى توظيف إمكانيات عملية المونتاج [٤٣].

المنظور الرابع: المونتاج الثقافى:

يتكون الإطار العام لهذا المنهج الفنى من الأعمال التى قدمها «أيزنستين» وكانت صادرة وفق فلسفة خاصة وأسلوب فريد فى معالجة الحقيقة والحياة. كان للمونتاج أو لهذه العملية مركز خاص، وحتى يمكن

تحديد الأهمية النسبية لهذه العملية من خلال أعمال هذا الفنان الروسى، يمكن تقديم منهجه فى عملية المونتاج إلى ثلاث نظريات قدمها فى العديد من مؤلفاته وبحوثه الخاصة بالفن السينمائى عامة والمونتاج خاصة. فلقد تباينت هذه الأهمية النسبية فى تناول الأسلوب الفنى لتلك العملية، وحتى يتضح مفهوم المونتاج الثقافى يمكن تلخيص نظرية ايزنستين فى ثلاث نقاط تتناول كل نقطة منظورا أو منهجا، تناوله بالبحث والتحليل فى كتاباته وأعماله السينمائية المتعددة(٤٤).

إذاً يمكن القول أن «أيزنستين» وضع ثلاث نظريات لتوضيح هذا المنهج الثقافى.

- النظرية الأولى: «المونتاج الإبهارى»
- النظرية الثانية: «السينما الجدلية»
- النظرية الثالثة : «المونتاج الانعكاسى»

ويبدو أن هذه الأنماط فسرت أكثر من خلال كتابات أيزنستين نفسه، فلم تبهره تلك الأنماط جميعها أى لم يستغل النظريات الثلاث فى أعماله الفنية. فأكثر الأنماط استغلالاً فى أفلامه كانت المونتاج الإبهارى والمونتاج الانعكاسى.

وفلسفة ايزنستين فى الإخراج توضح كيفية استغلاله لعملية المونتاج. فلقد كان يؤمن بالتركيب المنطقى للجزئيات الفنية وفقا لمخطط فكرى قادر على تقديم المعانى بصورة منسقة قادرة على الخلق والإمتاع والتثقيف، إلا

أنه يرى أن الفن فى حد ذاته لغة تفهم من الجميع، فتكون المفاهيم الجمالية فى الصورة المتحركة وتلاصقها مع غيرها يمكنها خلق معان عديدة، فالمعنى لا يخلق جماليات الصورة بل إن جماليات التكوين وفقا لفلسفة خاصة هى التى تخلق المعنى.

ولسنا هنا فى مجال تقييم أسلوب ونمط هذا الفنان الروسى الذى كان له عظيم الشأن، مع غيره من رواد النظرية الكلاسيكية للسينما ـ فى خلق لغة فنية خاصة به. وجدير بالذكر أن هذا النمط الديالكتيكى المبهر وضع أسسا أكاديمية وفنية استفادت منها نظرية السينما الحديثة.

ولقد أشار النقاد ومؤرخوا الفن السينمائى إلى أن أسلوب ايزنستين المتميز، أضاف العديد من الفروض والأسس الراسخة للنظرية الكلاسيكية، فهناك حوار ايديولوچى صامت بين اللقطات الجزئية. هذا الحوار يخلق معنى آخر غير المعنى السردى والمعنى الشاعرى فهو يضيف للحقيقة معان أخرى فنية مؤثرة. ويجدر الإشارة إلى أن أسلوب ايزنستين يعطى أهمية خاصة للمونتاج كعملية تخلق المعانى، ومع تطور المفاهيم والنظريات السينمائية، لقيت أساليب هذا الفنان الروسى العديد من الانتقادات، كان محورها أن: لغة المونتاج لم يعد لها مكان فى العصر الحديث.

ولقد أصبحت السينما أداة تشكل الفكر الإنسانى وتنقله فى صورة جديدة، فلا مجال لسيادة المونتاج فى السينما كعملية خلق فنى للمعانى، فالأحداث الثقافية والسياسية والاجتماعية المتعددة خلقت نمطا جديداً لسينما حديثة قوامها تتابع الأفكار والمعانى السائدة فى المجتمع.

ولكن لا يجب أن يفهم من تلك النبذة عن المفاهيم المختلفة للمونتاج، أننا ننكر أهميته فى الفن السينمائى الحديث ـ فحتى أعنف المعارضين لعملية المونتاج كعملية رائدة وسائدة وموجهة للفن السينمائى أمثال: أرسون «ويلز» O. Wells يؤيدون أهميته فى العمل السينمائى ولكن فى حدود معقولة، أى كعملية ربط داخلية وأيضا كعملية خلق فنى. فلا يمكن تصور مفهوم للسينما بدون حد أدنى لعملية المونتاج، وأيضا لا مجال لسيادة المونتاج وتوجيهه للعمل السينمائى الكلى كعملية سائدة.

ويقودنا هذا التحليل إلى مفهوم السينما الحديثة التى لا تعتمد على الأسس العامة للمونتاج كعلمية مسيطرة، وفى نفس الوقت تدخل هذه العملية الفنية ضمن مخطط فكرى وفنى منسق أى ضمن الإمكانيات الأخرى المتاحة للفن السينمائى التى تسير فى توافق وظيفى وفقا للمخطط الفكرى المتكامل أى وفقا للنص المكتوب.

المقومات الإضافية الأخرى للغة الفيلم المرئى المسموع:

برز المفهوم الحديث للغة الفيلم (المرئى المسموع) كحتمية فنية فرضها الإطار الاجتماعى والثقافى، واكتسبت بذلك نظرية الصورة الفيلمية من الفروض الجديدة التى فرضها المجتمع بأحداثه. فأكدت على أهميتها كأداة فعالة يمكنها التفاعل والإسهام فى عملية التعبير الاجتماعى وخلق الفكر السينمائى والتليفزيونى.

استند هذا المفهوم الحديث أساسا إلى نظريات عديدة قدمها الباحثون والمفكرون، أى نتيجة للبحوث المتراكمة المنطلقة من هؤلاء لأهمية تغيير

المفهوم الكلاسيكى للغة الفيلم، ولم تتضح معالمه النظرية والتجريبية كنتيجة للتطور العلمى التكنولوچى والصناعى والأيديولوچى، إلا منذ أواخـــر الأربعينيات أى بعد الحرب العالمية الثانية. وكان لزاما على السينما كأداة فنية أن تقدم فى صورة حديثة أكثر التصاقا بالمجتمع وقضاياه، وفى هذا الصدد نواصل بحثنا عن نظرية السينما أى دراسة هذه الظاهرة الفنية من داخلها. فنؤكد على أهمية استحداث أدوات حديثة قدمها التطور الصناعى والتكنولوچى وكيفية استغلالها بصورة غيرت من المفهوم الكلاسيكى للغة الفيلم.

.. فاستحداث أداة للتصوير السينمائى (الكاميرا السينمائية) المتحركة بعد أن كانت ثابتة غيرت الكثير من منظور عملية المونتاج ..ـ وأيضاً إضافة الصوت إلى الصورة وإضافة اللون إلى الصورة المتحركة .. من المؤكد أعطت إمكانيات عديدة للتعبير بصورة أكثر مرونة عن الواقع والحقائق الاجتماعية والسياسية والفكرية.

ولا يجب أن نغفل ما قدمته النظرية الكلاسيكية وروادها من تراث سينمائى زاخر بالتجارب والأنماط السينمائية أفادت فى دفع هذه الأداة الفنية إلى آفاق متعددة فلحقت بالتيارات الثقافية والاجتماعية الفنية المعاصرة.

إذاً من خلال تلك اللمحة للمفهوم الحديث للغة السينما نحصر المقومات الجديدة التى أضيفت إلى السينما الكلاسيكية، أى يمكن القول أننا نضيف إلى النظرية الكلاسيكية بعض الفروض والأسس، لكى نعيد وضع إطار جديد للمفهوم العام للسينما كلغة حديثة تحاكى الواقع والحقيقة.

الفصل الرابع

المفهوم الحديث للغة الفيلم المرئى المسموع

عندما استعرضنا مفهوم عملية المونتاج كعملية خلق فنى للوحدة السينمائية الكلية، أوضحنا أن المفهوم الكلاسيكى للسينما اهتم اهتماماً بالغاً بعملية المونتاچ ليس كعملية ربط داخلية لوحدات جزئية ترتبط ارتباطا وثيقاً بالمفهوم العام للمخطط الفكرى المتكامل، ولكن كعملية خلق واستعراض لمقدرة الفنان على ربط الجزئيات الجمالية، هذه الجزئيات قادرة على خلق إطار فنى يرتبط بمعنى شخصى عن الأشياء والحقيقة.

فالمفهوم الحديث للسينما الذى استحدثه «بازان» André Bazin أطلق عليه مفهوم سينما اللامونتاج، فلا يمكن تصور تطبيق هذا المنهج على السينما الحديثة ـ وسوف نقدم مفهوم هذا المنهج فيما بعد، ولكن من

الجدير ذكره فى هذا الصدد، أن نظرية اللامونتاج كانت مبادرة من هذا المفكر لوجوب تغير هذه الطريقة الكلاسيكية التى كانت سائدة فى فترة السينما الصامته وامتدت إلى العديد من أعمال السينما الناطقة [٤٥].

ويمكن القول، أن نقد النظرية الكلاسيكية والمفاهيم التحليلية التى تبرر حتمية التغير فى مفهوم هذه الأداة، هى التى أدت إلى ذلك المفهوم الحديث للسينما، بدعوى أن هذه النظرية التقليدية أصبحت بالية، أى صنعت لعالم وعصر آخر غير العصر الحديث ـ ليس لها إلا علاقة ضئيلة بالعصر الحديث ومجتمع ما بعد الحرب العالمية الثانية فهى صادرة من مبادرات فلسفة فنية للواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى.

ورغم تلك الانتقادات، إلا أن النظرية الكلاسيكية ما زالت تطبق من قبل العديد من السينمائيين، ويعتمد النقاد والباحثون عليها سواء فى بعض الأعمال أو فى معظمها وبالتالى وضعها موضع المثل الأعلى عند تقييم الأعمال السينمائية الحديثة.

إذاً لا يمكن الإنكار، أن النظرية الكلاسيكية قدمت العديد من الفروض الفنية التى يجب أن تؤخذ فى الحسبان، ولكن عامل التطور الاجتماعى وتعدد القضايا والأحداث الاجتماعية والسياسية أظهرت قصور النظرية الكلاسيكية فى معالجتها وتحليلها للأحداث والقضايا الاجتماعية ـ فظهرت بذلك نظرية العرض المستمر أى نظرية الامونتاج ـ كمبادرة لخلق إنتاج سينمائى حديث يضاف إلى التراث السينمائى ويستطيع ترجمة الواقع ويتتبع حركته المستمرة.

وتحاول تلك النقطة من البحث، وضع ملامح نظرية لتصور ذلك المفهوم الحديث للسينما ـ فيحاور بعض النظريات التى تصدت لحصر هذا المفهوم ـ وسوف نقوم بمحاولة تقديم خطوط عرضية لإطار تحليلى يمكنه تفسير الأنماط المتنازعة لذلك المفهوم.

أى سنقوم بتقديم تفسير لمفهوم نظرية اللامونتاج أو العرض المستمر، حتى نستطيع مناظرتها بنظرية سيادة المونتاج، وحتى نستطيع الخروج باستنتاجات علمية يمكنها أن تضع مفهوما دقيقا للغة السينما الحديثة.

* * * *

أولاً ـ نظرية العرض المستمر أو (نظرية اللامونتاج):

أول من نادي بهذه النظرية «أندريه بازان» André Bazin الناقد والمفكر السينمائى، وكان يرى فى السينما: أداة للتوعية، فالسينما ما هى إلا فن شعبى يجب أن يحاكى الحقيقة والمشكلات الاجتماعية ـ أى أداة للتوعية الاجتماعية ـ ولقد ربط بازان هذا الدور الوظيفى للسينما أو هذه الحتمية الاجتماعية بمفهوم خاص عن المونتاج الكلاسيكى [٤٦].

فهو يرى أن المفهوم الكلاسيكي ـ كما أوضحنا من قبل ـ لا يحاكى الحقيقة المادية والاجتماعية بقدر محاولته التلاعب بالأشياء المادية ووضعها فى إطار فنى يوحى بمعانى وأفكار شخصية ـ هذا المفهوم يسعى إلى إضافة رموز جديدة للسينما أكثر من الاهتمام بوضع هذه الرموز فى إطار فكرى له دلالات اجتماعية وثقافية تفهم من جميع طبقات الشعب ـ وبذلك وصف السينما الكلاسيكية بسينما الصفوة.

فمثلا فيلم ستزين كان C. Kane لأورسون ويلز O. Welles وهو مثلا لفيلم كان للمونتاج نصيب كبير في تحديد النسق الداخلي للمعنى أي تقطيع المشاهد وإعادة لصقها في مواقع مختلفة ويبدو هذا التلاعب الفني بالرموز والدلالات التي تطرحها الوحدة الجزئية، فالفيلم وعمليات المونتاج استغرقت تسعة أشهر كاملة هذا يوضح أهمية هذه العملية الفنية. وحتى نوضح ما يقصده بازان بسينما الصفوة أي طبقة النقاد وهي الطبقة الأكثر وعيا بالفن والفكر السينمائي كطبقة تتفهم حدود هذه الأداة الفنية، لم يدركوا مضمون الفيلم بصورة واضحة والدليل على ذلك أن الآراء تضاربت واختلفت حول المفهوم الذي كان يقصده «ويلز» O. Welles من معان وفكر - فالفيلم يدور حول شخصية مميزة في الوضع الاجتماعي والسياسي يلفظ أنفاسه بكلمه (روزبد) هذه هي العقدة الدرامية في الفيلم فيحاول لفيف من النقاد حل لغز هذه الكلمة ولكن دون جدوى [٤٧].

فبعض النقاد نسج نقده حول مفهوم اجتماعي والآخر حول مفهوم سياسي.

ولفيف آخر يبحث مرة أخرى عن خبايا وأسرار هذه الشخصية المرموقة دون جدوى.

ويبدو أن هذه الأعمال الخارقة والتي تتصف بدرجة عالية من الإتقان الفني والأدائي، أصبحت من الأساليب التقليدية والكلاسيكية - فهي تطبق النظرية الكلاسيكية في الأداء والخيال واللامعقول.

وسوف نرى أن الواقعية الجديدة في إيطاليا وفرنسا التي اتضحت معالمها - كسينما حديثة - بعد الحرب العالمية والتطور الاجتماعي والفكري - أصبحت أسلوبا جديدا يقدم هذه الأداة بصورة مرئية، فأصبحت

السينما بجهود رواد الموضة الجديدة وسيلة كغيرها من وسائل الإعلام لها رسالة سامية اجتماعية وثقافية، أى لها دورها الفعال فى التوعية الاجتماعية والفكرية.

ويمكننا لمس نتائج جهود العديد من الرواد الأوائل فى تأصيل الفن السينمائى ودور المجتمع فى إكسابه شرعية ثقافية وفى حماية الحس الوطنى والتعبير عن قضاياه ومشاكله المعاصرة.

وظهرت مع أواخر الخمسينات وأوائل ستينات القرن الحالى دعوات تنادى بالبحث عن قالب سينمائى جديد غير القالب الكلاسيكى (كما أشرنا من قبل ولعل أندريه بازان رائد من رواد هذه النزعة لمنظور التحديث) كقالب فنى ينبع من صميم الأحداث الاجتماعية قادر على مخاطبة طبقات الشعب العريضة. ومن هنا برزت أهمية المخطط الفكرى المتكامل، والمسبق أو النص المكتوب، إن فكرة إضافة هذا المستوى الثالث للغة الصورة المتحركة ساهم فى إضافة بعد فكرى للمضمون السينمائى بعد أن كان قاصراً على إيجاد حوار بين جماليات الصورة المتحركة أى جماليات فنية تعكس معان تجريبية وشخصية (كما أشرنا من قبل).

ولعل كتابات عديدة لمفكرين وأدباء ونقاد كجان بول سارتر، وفرانسواز ساجان مثلث الدعامة الفكرية للموجة الجديدة الفرنسية، وكانت هذه الأفكار حافزاً لمتابعة التغير.

اذا يمكن القول أن هناك ثلاثة عناصر مهدت لاستحداث شكل وفكر سينمائى تمثل فى مجموعها عنوانا للتطور الفكرى والاجتماعى. وأول هذه

العناصر: الخبرة المكتسبة فى مجال الفنون والعلوم المتصلة بالفن السينمائى مما أدى إلى تأصيل حرفية السينما وزيادة رموزها ودلالاتها اللغوية.

وثانى هذه العناصر: التقدم التكنولوچى والصناعى، وما قدمه من إمكانيات عديدة للتطور فى الفن السينمائى والتليفزيونى من ناحية القالب، أى فيما يخص الشكل السينمائى فأكسب هذه الأداة تطورا ومرونة فى التعبير عن الحقيقة والحياة المعاصرة بأحداثها المختلفة أى أكسبها مرونة فى التعبير عن المحتوى الفكرى والثقافى.

وثالث هذه العناصر: التطور الاجتماعى والاقتصادى وأثره على التطور الثقافى والفكرى بأشكاله المختلفة وخاصة تطور القصة الأدبية وغيرها من الفنون الأدبية والأدائية المختلفة.

كل ذلك أدى إلى زيادة المرونة فى استخدام السينما والتليفزيون كشكل ومضمون ليعكس فكر وثقافة وفن المجتمع. إذاً يمكن القول أن السينما أصبحت أداة للتعبير، أداة تتغلغل بما لديها من إمكانيات إلى الأعماق الاجتماعية والنفسية (٤٨).

وسوف نتناول هنا فى تلك النبذة: العوامل المختلفة التى مثلت الدعامة الأساسية للتيارات المختلفة للغة الصورة الفيلمية الحديثة. كعوامل ومقومات تدخل فى نطاق نظرية الصورة الفيلمية أى هذا الإطار الذى سبق أن رسمنا بعض فروضة العملية، والتى تحلل وتدرس تلك الظاهرة اللغوية من الداخل أى من داخل هذا السياق الفيلمى، فأصبحت تلك الوسيلة وسيطاً بين عالم الفكر والمعرفة والطبقات الاجتماعية المختلفة.

ويهمنا فى هذا المجال أن نضع اتجاهين رئيسيين أو قطبين مختلفين يحاول كل منهما وضع إطار خاص للمفهوم الحديث للصورة الفيلمية. فالاتجاه الأول: ينطلق من منظور يبين أهمية التطور التكنولوجى وما قدمه من امكانيات صناعية هائلة، فطور من درجة مرونة الكاميرا وتحركها بعد أن كانت ثابتة ثقيلة: درجة حساسية العدسة .. إلخ. ويسمى هذا الاتجاه بسينما اللامونتاج، ولقد استفادت من هذا الاتجاه لغة التليفزيون فهذا المنظور يضع قواعد وأسسا للتصوير المستمر أى الغير منقطع، فلا ضرورة لتقطيع المشاهد واللقطات إلى جزئيات عديدة، ثم يعاد لصقها فى تجميع جديد حتى تعطى إيحاءاً وتعبيراً عن أفكار فلسفية أو جمالية بعينها، فمع مرونة الكاميرا فى الحركة وتزويدها بعدسات مختلفة أمكن وضع العديد من الدلالات فى لقطة واحدة أى «تعميق الحقل البصرى» Profondeur du champ visuel بدلالات ورموز فتحل محل نظرية التقطيع الكلاسيكية (٤٩).

ثانيا ـ نظرية سيادة المونتاج:

لقد ظل هذا الأسلوب كاتجاه مضاد لعملية التحديث والتغيير فى المفهوم العام للمونتاج ـ ولقد وصف بعض النقاد وبعض الباحثين فى الفن السينمائى الأكثر تعصبا لسيادة المونتاج منهج التصوير المستمر أو اللامونتاج بأنه لا يقدم السينما بل يقدم شيئا مضادا للفن السينمائى ـ أو منهج السينما المضادة ـ فمثلا ظهرت أعمال «رسنى» ، «وجودار» وهما من رواد الموجة الجديدة الفرنسية بطريقة المونتاج الكلاسيكى حتى يبرزوا ما «لسيادة المونتاج» من أهمية فى الأعمال السينمائية، وهذا تصريح منهما للاعتراض الشديد لسينما العرض المستمر.

وهناك العديد من الأبحاث التى تظهر أهمية العرض المستمر فى خلق الواقع أو فى محاكاة الواقع بدقة، وبذلك توضح أهميته الوظيفية كعامل إضافىْ للتأثير على المشاهد فيخلق الجو الواقعى أو البيئة الواقعية ـ فتهيئ للمشاهد الدخول فى علاقة جدلية متسلسلة أساسها الفهم المنظم ـ وذلك على عكس سيادة المونتاچ التى تقدم لغة قوامها فلسفى أى تخضع لجماليات ورموز وضعها الفنان أو المفكر فيحاول خلق البيئة الملائمة ـ أو الإطار الفنى الخاص بها فيصعب على المشاهد حتى الواعى فهمها أو التجاوب معها ـ ولا ننسى أن منهج «سيادة المونتاچ» بالرغم من تلك الانتقادات الموجهة إليه وضع رموزا ودلالات عديدة أى وضع أساسا قويا للتعبير من خلال اللغة الفيلمية المرئية المسموعة استفادت منها بعض التيارات الحديثة فى التعبير من خلال اللغة الفيلمية المرئية المسموعة استفادت منها بعض التيارات الحديثة فى التعبير السينمائى والتليفزيونى.

ونشير هنا أن هذين المنهجين يسيران فى اتجاه واحد أى لهما غاية واحدة وهو إثراء اللغة الفيلمية المرئية المسموعة برموز ودلالات إضافية تهيئ لتلك الأداة التعبير عن الواقع فى صورة أكثر مرونة، وبذلك أصبحت السينما أداة لها أصولها اللغوية المرنة.

ولا مجال للتنافس بين الاتجاهين، خاصة بعد ظهور هذه الأنماط المتعددة فى المعالجة السينمائية، فزادت الحاجة لعمليات الإيحاء والإبهار إلى جانب أسلوب العرض المستمر.

فلم يعد هناك تعصب للمونتاج كعملية سائدة كما لم يعد العرض المستمر هو المسيطر على لغة الفيلم المرئى المسموع فلا يمكن الاستغناء عن

خلقت جوا يختلف عن هذا العالم الحقيقى - ويزيد حدة هذا الاختلاف أو يقل وفقا للتزايد فى كثافة استخدام عملية المونتاج - فإذا اقترب من المونتاج الكلاسيكى أى زادت عمليات التقطيع الداخلى وعمليات إعادة التركيب وفقا لمنظور فلسفى وتجريدى؛ قد تزيد هذه العملية انبهار المتفرج بالجماليات الفنية والإبداعية.

ثالثا - الكادر الفيلمى: أداة لتفسير السياق:

أدركنا من خلال استعراضنا لمفهوم اللغة الحديثة للفيلم المرئى مدى التضارب فى المفاهيم والآراء حول وصف تلك اللغة وتفسيرها، فلا يوجد حقل من حقول المعرفة تعرض لمثل هذه الصعوبات التى واجهت لغة السينما من التشكيك فى صحتها وذلك للتركيب الفنى والوظيفى لهذه الأداة الفنية والفكرية، وأيضا لهذه الخصوصية التى تميز هذا الفن وأيضا (الفن التليفزيونى) والفنون الأخرى التى تدخل الصناعة والتكنولوچيا طرفا من أطراف التعبير عن المضمون الفكرى والأدبى. وليس هذا من الأمر المستغرب بالمراحل الأولى من مراحل تبلور أى حقل معرفى يتميز بهذه الدرجة من الغموض - فالسينما والتليفزيون مثلا كأدوات ووسائل للاتصال الجماهيرى لا يزالان فى مراحلهما الأولى من مراحل وضوح وجلاء مفهومهما اللغوى.

وهناك عناصر أخرى منهجية تفرض علينا حتى يتضح هذا المفهوم وهى: ضرورة إعادة النظر فى خصائص هذه الأدوات الفنية والتكنولوجية وحتى تتضح الجوانب الأساسية التى تساعد الباحث الإعلامى والناقد الفنى

على بلورة هذا المفهوم الحديث. ولعل «ميترى» Mitry الناقد والباحث المتعمق فى هذا المجال الخوض بوسائل وفروض حديثة حتى يتضح جليا الجوانب الغامضة التى تعترض مفهوم لغة السينما والتليفزيون. أى مفهوم لغة الفيلم بصفة عامة.

ونحن هنا نضع بعض المفاهيم الأخرى والمساندة لوضع مفهوم حديث للغة الصورة المتحركة كأداة فكرية وفنية تستغل الوسائل التكنولوجية لإعادة صياغة الفكر الإنسانى - ولعل أولى تلك المفاهيم المساندة التى وضعت تحت التحليل والدراسة هو مفهوم - الكادر الشخصى - والكادر الموضوعى فعن طريق توضيحهما يمكننا إلقاء بعض الضوء على الجوانب الغامضة التى تعترض عملية تفسير تلك اللغة أى تعترض بعض مقومات لغة السينما والتليفزيون.

وقبل أن ندخل فى هذا التحليل النظرى لمفهوم الكادر الشخصى والكادر الموضوعى كعنصر محدد أو كفرد جديد من الفروض النظرية التى توضح مفهوم الصورة الفيلمية - يجب إلقاء بعض الضوء على مفهوم الكادر السينمائى والتليفزيونى بصفة عامة.

مفهوم الكادر:

الكادر هو ذلك المحدد أو ذلك الإطار الذى يحدد (الفضاء أو المنظور) فى المشهد المعين فعن طريق الكادر المحدد للفضاء المنظور يمكن تحديد مكونات المشهد، هذه المكونات هى التى تعيد تشكيل الحقيقة وفقا للأدوات الفنية المتاحة وأيضاً وفقاً لمنظور كاتب النص.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ـ يمكن إضافة عنصر آخر إلى المفهوم السابق وهو أن الكادر إذا كان يحدد فضاء المنظور ويعيد تشكيل مقطع من الواقع أو جزء من الحقيقة فهو يشد المتفرج إلى بؤرة انتباه محددة تتفق وخيال أو فكر كاتب النص ـ وبؤرة الانتباه هذه يمكن التعبير عنها على أنها الشئ الأكثر أهمية وتركيزاً فى تكوين المشهد أو بمعنى آخر أنها ذلك الشئ الذى تعبر عنه اللقطة بوضوح وتساعد على تأكيد الفكرة ـ أى أنها حلقة الوصل بين الفكر المعروض فى هذه اللقطة والمشاهد، فأهم شئ بالنسبة للكادر هو ما يحتويه فيجب أن يظهر العناصر الضرورية التى يريد المؤلف ايضاحها. وهناك العديد من الطرق ـ والخطوات للفت نظر المشاهد كتدرج المناظر والمشاهد ... وهناك عدة أنماط للمنظر أو المشهد ـ لا يتسع هنا المجال لتناول مدلولاتها، ولكن نكتفى بالتسميات أى يطلق على هذه الطريقة تدرج المناظر فى منظر عام إلى المنظر المتوسط ... إلخ.

ويبدو جليا أنه إذا كانت الصورة أو اللقطة هى الجزئية الأساسية فى اللغة السينمائية أى التى سيترتب عليها تكوين المشاهد فيمكن القول أن الكادر وما يحتويه من دلالات، يعتبر الوحدة الأولى فى تكوين الجملة السينمائية والتى ستكون فصلا وهكذا [٥١].

والذى يهمنا من تلك المقدمة هو أهمية الكادر الشخصى كمحدد للمفهوم الفكرى العام، أى يدخل فى تقديم الأفكار والمعانى للوحدة الفنية المتكاملة.

ويمكن حصر أهمية هذا الكادر من خلال استعراض أهميته فى عرض المعانى الحسية، فهو أداة للدلالة على احساس نفسى كالتمنى أو

الحلم بمستقبل أفضل مثلا أى ما لا يراه المتلقى فى المنظور المادى ولكنه يتفهمه من خلال المحاولات العديدة التى يقوم بها كل من الكاتب (كاتب النص) والمخرج (القائم على توظيف مقومات الشكل الفنى للأداء لخدمة النص) للتعبير عن هذه الأحاسيس الغير مرئية.

مفهوم التشويش وصعوبة إدراك المعانى:

ولكن قد يصعب التعبير عن تلك الأحاسيس الداخلية فكما وصف (جان ميترى) J. Mitry أن تلك الأحاسيس الغير مرئية تمثل صعوبة بالغة للتعبير عنها ـ ومع التطور الصناعى والتكنولوچى، استفاد الفن السينمائى والتلفزيونى بالعديد من المقومات المتاحة والقادرة على التعبير عن هذه المواقف. ولكن بالرغم من هذه المرونة النسبية يعترض الكادر الشخصى بعض العقبات للتعبير من خلال امكانيات الفن السينمائى والتليفزيونى عن المعانى والأفكار، وفى تلك الحالة يمكن توظيف الحوار للتعبير عن هذه المشاعر ولكن استخدام الحوار فى صورة مكثفة لا تتفق وطبيعة تلك الأداة الصناعية. فالمشكلة الأساسية أن السينما (والتليفزيون) أدوات تجيد تجسيد المعانى المادية من خلال توظيف الإمكانيات والأدوات الصناعية للتعبير عن كل ما يتعلق بالفكر فى قالب مرئى.

ولا يزال الباحثون فى هذا المجال يتوقعون الكثير من التقدم التكنولوچى والصناعى لإمداد هذا الفن بمفردات لغوية يمكن إستغلالها فى التعبير عن المشاعر الإنسانية الداخلية.

ويمثل الفيلم المرئى من وجهة نظر المشاهد فن الحاضر. فالمتلقى دائما ما يخلط بين الكادر الشخصى والكادر الموضوعى وقضية السينما

والتليفزيون هى كيفية تذليل تلك الصعوبة. ولا يزال الفن السينمائى (والتليفزيونى) دائم البحث عن أداة تؤهل له إجادة فى التعبير عن الكادرات الشخصية حتى لا يحدث التشويش وصعوبة إدراك المعانى من خلال اللقطات المتتابعة. فالتتابع فى الكادرات الشخصية والموضوعية هى التى تخلق التشويش. فلقد أشرنا إلى أن الكادر ومحتوياته لا يعنى شيئاً بالنسبة للمشاهد إلا إذا تلاحم وتلاصقت الجزئيات ونشير فى تلك اللمحة عن مفهوم الكادر أن هناك أنواعاً من الكادرات الشخصية وأهمها الكادر النصف شخصى (أو النصف موضوعى) وهو يوظف لترجمة بعض المعانى بطريقة موضوعية، ولكنها فى الواقع ومن وجهة نظر كاتب النص تجسد عملية من عمليات الإسقاط.

وبصفة عامة يمكن القول أن الكادر الشخصى دائماً ما يترجم على أنه موضوعى بالنسبة للمشاهد، ذلك لأن الفن السينمائى هو فن الحاضر ولا تزال الأدوات السينمائية عاجزة عن ترجمة المعانى والمشاعر الغير مرئية بصورة أكثر تلقائية، فالمشكلة الأساسية يمكن صياغتها كالآتى: أن الكادر الشخصى يؤخذ على أنه موضوعى فصعوبة التمييز بين النوعين هى التى تسبب عنصر التشويش الإدراكى.

لقد كان لتوضيح فكرة التشويش الخاصة بنظرية «ميترى» تأثير كبير على صياغة بعض الحلول العملية والتى ظهرت مع تطور الأساليب السينمائية والتليفزيونية الحديثة التى برزت مع التطور التكنولوجى فى العصر الحديث.

الخلاصة العامة:

ويمكن حصر الإطار العام لتلك الدراسة من خلال محورين أساسيين:

أولا ـ الإبداع الفكرى وتكنولوچيا الفن.

ثانيا ـ أهمية الأشكال فى عملية التعليم الإدراكى وفى بلورة المفهوم الحديث لنظرية الصورة المتحركة.

أولا ـ الإبداع الفكرى وتكنولوچيا الفن:

نقوم بدراسة ذلك المنظور أو المحور الأولى من خلال نظرية التشابه analogie التى تقدم مفهوما نظريا لتكنولوچيا الفن والثقافة أى مفهوم ظاهرة دخول التكنولوچيا الحديثة فى العملية الإبداعية والفنية كنوع حديث من طرق التواصل الفكرى والفنى للنشاط الإنسانى.

وفى هذا المقام نسعى إلى ربط التفسير العلمى لتلك النظرية بالحركة الفكرية الهائلة فى مجال اللسانيات الحديثة والتى بدأت منذ أوائل هذا القرن

انطلاقا من (دى سوسيور De Saussure) رائد المدرسة السويسرية فى مجال العلوم اللغوية كما أشرنا من قبل.

والذى يهمنا فى هذا الصدد هو التركيز على حركة البنائية التركيبية كمنهج حديث فى النقد الأدبى والفنى كما قدمها «بارت» وجاكوبسون وأيضاً الإشارة إلى منهج شومسكى فى البنائية ٣ تلك المناهج تسعى إلى حل الشئ لاكتشاف أجزائه والوصول من خلاله إلى تحديد الفوارق القائمة بين الأجزاء إلى المعنى الكامن ثم إعادة تركيب هذه الأجزاء مرة أخرى بنفس النمط والكيفية حفاظا على خصائصه الأولى حتى يمكن معرفة العلاقة التى كانت قائمة بين الجزء والكل، ومعرفة القوانين الداخلية التى تحكم النسق الداخلى للمعنى الكامن.

ذلك المنهج الحديث فى النقد الفنى والأدبى أمكن تطبيقه على لغة الصورة المتحركة وأمكن عن طريقه التمييز بين نوعين من الرموز التى تحكم النسق الداخلى لمحتوى الصورة المتحركة.

النوع الأول : الرموز التكنولوچية

النوع الثانى : الرموز الإنسانية

إن الربط بين نظرية التشابه والتيار الفكرى المرتبط بعلم المعانى من الأمور الهامة فى فهم وظيفة كل نوع من الرموز الداخلة فى تكوين معانى مضمون الصورة المتحركة كما يقدم ذلك الإطار منهجا نقديا يرتكز على أساس نظرى وتحليلى.

ولكى نتفهم بناء لغة المرئيات لابد وأن نعود إلى أصولها الأولى وهو الأصول المرتبطة بالنقـــد الأدبى الحديث خاصة المدرســة البنـــائية فى علم اللغويات الأساسية الحديثة (كما ذكرنا). ولقد رسم (دى سوســيور) De Saussure منهجا فى الدراسة يقوم على مبدأ وهو الرؤية الثـــنائية للظواهر، والذى أطلق عليه فيما بعد (بـارث) Barth الازدواجـــية، هذا المبدأ Duplication يعارض النزعة الجزئية والانفصالية التى تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التى تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة (٤) ويرتكز هذا المبدأ على التمييز بين اللغة والكلام أى بين اللغة كأداة والكلام ونتيجة معا.

واذا طبقنا هذه النظرية فى مجال علم المرئيات، كما طبقت فى مجالات مختلفة فى جميع مجالات العلوم الإنسانية، فالصورة المتحركة بجزئياتها ورموزها المختلفة هى أداة تلك اللغة أى لغة المرئيات التى تمثل نظاماً قائماً بذاته ويمكن النظر إلى الصورة المتحركة كمفردة من مفردات اللغة الحديثة ومحور رئيسى فى تفهم آلياتها التى ترتبط بإدراك مضمون هذه المفردة وتتصل بعملية ربط التجارب السابقة من إدراكية وثقافية بالرموز التى تتخلل تلك المفردة أو الجزئية.

وتقدم لنا نظرية التشابه تفسير علمى لتلك العملية المتشابكة وتؤكد على أهمية التقدم التكنولوجى والصناعى لزيادة مفردات العملية الإبداعية أى زيادة فاعلية الصورة المتحركة فى التعبير عن الأحداث بصورة تكاد تشابه الحقيقه والواقع.

تلك النظرية تصنع مستويين من المفاهيم: (أ) المستوى الأول وهو الواقع المادى الحقيقى والذى يمكن إدراكه بالعين المجردة أو الإحساس به من خلال وسائل التواصل التقليدية، مثل الكلمة المذاعة أو الكلمة المكتوبة، والمستوى الثانى الذى يدخل فى تكوينه إمكانيات التكنولوجيا الحديثة فى مجال الأدوات الالكترونية المرتبطة بالصناعة والطباعة والتصوير.

ويرتبط إذاً المستوى الأول بالواقع المادى أو الشئ أو الحدث الذى نريد تصويره أو إعادة بنائه فى الصورة. والمستوى الثانى وهو الصورة نفسها أو المعكوس فى تلك الصورة.

إن عملية إعادة خلق الظاهرة الواقعية أو جزء منها تفسر الكيفية التى تمت بها عملية الإبداع الفكرى والفنى من خلال الوسيلة التكنولوجية.

ويمكن تفسير هذه العملية من خلال المزج بين قدرات العين المجردة فى اختيار الظاهرة وقدرات الوسيلة التكنولوچية ودرجة حساسية المبدع على ترجمة ونقل هذا الحدث الثقافى من خلال استعمال الأداة الالكترونية أو الكاميرا. ويمكن القول فى هذه الحالة أن الكاميرا هى امتداد للقدرات والمهارات الإنسانية فى ترجمة الواقع المادى إلى واقع فنى يكاد يشابه مادة الإبداع.

ولقد أمكن للباحثين والعلماء فى مجالات الاجتماع والاتصال والنقد الفنى والأدبى التوصل إلى نتائج اجتماعية وثقافية تفسر أهمية الرموز الإنسانية فى تحقيق التوازن اللازم بين القوانين الداخلية للنسق الفنى والقوانين الخارجية الخاصة بالمهارات الإنسانية المتعددة التى يجب توافرها فى المتلقى والمبدع أو المنتج والجمهور المتلقى لهذه الوسائل الفنية والثقافية المركبة.

هذين المنهجين ـ فالسينما لا يمكنها عرض فيلم بدون حد أدنى من المونتاج فتلك الأعمال الفنية الجيدة التى تبنى على خصوصية الابتكار والخلق الفنى فى قالب فكرى ـ ولكن كما أوضحنا من قبل أن المخطط الفكرى المتكامل والمسبق يجب أن يقود عملية المونتاج ويضع له خطواته الفنية ـ فالعمليات السينمائية لم تعد طليقة ولكنها أصبحت تتبع الفكر. ولا ننكر أن الفكر لا يخلق العمل الفنى المتميز ولكنه يسانده ويدفعه إلى إجادة أكثر فى التعبير.

فلا يمكن تصور فن بدون فكر .. إن نظرية الفن للفن التى تفرض سيادة المونتاج لا يمكن أن تسود فى عالمنا الحديث.

بعد هذا العرض الموجز لأهم التيارات الفكرية التى تناولت الفروض النظرية لمفهوم اللغة المرئية المسموعة أو الفيلمية يمكن تلخيصها فى نقاط ثلاث:

١ ـ أن مفهوم اللغة الفيلمية الحديثة لم يمنع استخدام هذا الحد الأدنى للمونتاج بل لا يمكن تصور الاستغناء عن هذه العملية كعملية خلق للوحدة الفيلمية من الناحية الفنية، فلم يعد المونتاج وفقا لمفهوم «ايزنستين» لا يمكن تطبيقه، ولكن أصبحت هذه النظرية الكلاسيكية منهجاً علمياً وأكاديمياً أساسياً لدراسة اللغة الفيلمية، وأساسا منهجياً فى عمليات النقد الفنى.

٢ ـ أن التمهيد لوضع مفهوم حديث للغة الصورة المتحركة يمر بمرحلتين:

المرحلة الأولى:

المفهوم المرتبط بنظرية اللامونتاج «لأندريه بازان» ووفقا لهذا المنظور لا يمكن تطبيقها بصورة مرنة على أساس أن الفيلم المرئى المسموع يمكنه استخدام حد أدنى من المونتاج، كعملية ربط داخلى وفى بعض الأنماط الخاصة يطبق المونتاج كعملية ربط داخلى بهدف الإيحاء. إذ أن نظرية اللامونتاچ غير مقبولة من الناحية العلمية. فنظرية الفيلم السينمائى مثلا (من ناحية التكتيك الفنى) بنيت أساسا على تلك الخصوصية التركيبية للجزئيات الفردية (٥٠).

أما المرحلة الثانية:

أى تلك المرحلة التى حاولت حسم المسألة الفنية لمفهوم لغة السينما ارتبطت أساساً بالمقومات الاجتماعية والفكرية أى اعتبرت السينما ظاهرة اجتماعية وفكرية فبرزت حتمية إضافة هذا المستوى الثالث حتى يمكن وضع أسس علمية لهذا المفهوم الحديث للغة الفيلم المرئى المسموع ـ أى كعملية قادرة على خلق حوار فنى وفكرى بين هذا العالم الفنى والفكرى وبين هذا العالم الحقيقى. وذلك بفضل إعادة ترتيب المشاهد واللقطات كعملية فنية ترتبط بمخطط فكرى ـ أى وفقا لهذا المخطط الفكرى المتكامل. أو وفقاً للنص المكتوب.

٣ ـ إن المونتاج كعملية ربط داخلية تخلق هذا العالم المتميز عن العالم الواقعى ولكن هذين العالمين يتشابهان من حيث أن الصورة المتحركة ما هى إلا إنعكاس للعالم الواقعى ـ فتتابعها وتحركها وفقا لعمليات فنية

وبمعنى آخر أمكن التوصل إلى الكيفية التى تمت من خلالها عملية الخلق الفنى والفكرى وإعادة ترجمة الشئ الواقعى والحقيقى عن طريق المزج بين الرموز الإنسانية وقدرات الفنان وموهبته الذاتية والرموز التكنولوچية وهى الرموز الخاصة بالوسيلة الالكترونية والمرتبطة أساسا بالتقدم التكنولوچى والصناعى أى بالإطار العام للتقدم العلمى فى المجتمع.

وترتب على هذا المفهوم عدة تساؤلات. هل يمكن اعتبار التشابه بين الشئ وانعكاسه فى لقطة من لقطات المشهد التليفزيونى أو كادر الصورة المتحركة صفة قيمية أو فنية.

ونتج عن هذا التساؤل جدالا علميا كان من أهم نتائجة إضافة مستوى ثالث وهو المنهج الجديد الذى أشار إليه يلمسيف Hjelmslev. هذا المستوى الذى يضم الوحدات المتناثرة فى إطار فكرى ويوضح قيمة العملية الإبداعية من خلال هذا التشابك بين الرموز والمعانى التى تطرحها الوحدات الجزئية.

ويعتبر هذا المستوى الأساسى فى دراسة لغة الصورة المتحركة، فمن خلاله يمكن إدراك المعنى الكلى للوحدات الجزئية كما يعتبر الشرط الأساسى الذى اذا لم يتوافر فى أية وسيلة من وسائل الاتصال لا يمكن اعتبار المضمون الذى تنقله تلك الوسيلة لغة تخضع لقوانين اللسانيات الحديثة. فلا يمكن تحليل الجزء وتفهمه بدون إدراك العلاقات الكامنة التى يحتويه النظام الكلى للفكرة الأساسية. وهو ما يوضحه إعادة بناء الجزئيات فى تركيب أو نظام أو بناء متكامل الذى أطلق عليه المستوى الثالث.

ويقدم هذا المستوى منهج لنقد وتحليل مستوى الإبداع الفكرى والفنى للعمل الثقافى عن طريق تحديد موضع كل جزء ووحدة أساسية، ومكانها فى البنيان أو السياق الكلى.

وهناك نتائج لنظرية التشابه تلقى الضوء على عملية الإبداع من خلال الوسيلة أو الأداة الالكترونية.

(أ) إن عملية الإبداع الفكرى من خلال الصورة المتحركة يتوقف أساسا على التشابه بين الواقع والحقائق الملموسة ومقابلاتها فى العمل الفنى الذى يترجم هذه الوقائع من خلال صورة متحركة جزئية.

(ب) إن تلاصق الصور المتتابعة ووضعها فى إطار عام محدد أو فى سياق أو بنيان يمد كل جزء من أجزاء هذا النظام بوظيفة أساسية وهى خدمة المعنى الكلى، ويضيف شيئاً للمعنى العام لهذا البنيان.

(جـ) إن كل كادر أو وحدة أو صورة تعكس الشئ الحقيقى عن طريق المزج والتوازن بين المفردات اللغوية أى الرموز اللغوية للثورة المتحركة وهى الرموز الإنسانية والرموز التكنولوچية ـ وكل نوع من تلك الأنواع له وظيفة أساسية لخدمة الفكرة ـ فالرموز التكنولوجية تتصل بالتطور التكنولوچى والعلمى ويضاعف من قدرة الصورة المتحركة على التعبير كدرجة حساسية الكاميرا، اللون، الضوء ... كل هذه الأدوات التى تدخل التكنولوچيا فى تطويرها وإجادتها تزيد من مقدرة المثقف أو المبدع فى التعبير.

أما الرموز الإنسانية فهى ترتبط ارتباطا وثيقاً بالتطور الثقافى والاجتماعى والاقتصادى للمجتمع المعين، ويمكن القول أن هناك علاقة

وثيقة بين فك غموضها والتجارب الإنسانية والفكرية والاجتماعية السابقة والقدرة على ادراك الفن من خلال توظيف الرموز الإنسانية.

(د) إن الرموز الإنسانية تفسر غالبا المعانى المجردة النفسية والإنسانية من خلال أشياء مادية، ومن هنا يمكن تفسير صعوبة إدراك المعانى التى تطرحها لغة المرئيات، ذلك للاختلاف فى التجارب الفكرية والإنسانية التى تتمتع بها فئات الجمهور المتقبل.

ولقد فرضت هذه النتيجة الهامة التفريق بين نوعين من الكادرات، وحتى تتضح أهميـة تلك الملاحظة النظرية يجب التفريق بين الكادر الشخصى والكادر الموضوعى.

وحتى نتفهم وظيفة هذه الكادرات ونقدم بذلك إطارا متكاملا لنظرية الصورة المتحركة يجب إلقاء الضوء على مفهوم الكادر Cadre بصفة عامة فهو ذلك المحور أو الإطار الذى يحدد فضاء المنظور فى المشهد المعين، وعن طريق الكادر وما يحتويه من مكونات ومحتويات يمكن التحكم فى تشكيل الحقيقة وفقا للأدوات الفنية المتاحة وأيضا وفقا لمهارات الفنان أو الكاتب الذى يقوم بعملية الإبداع من خلال الصورة المتحركة.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يمكن إضافة إلى ما سبق أن عملية إدراك المعانى لا تتوقف فقط على قدرة المتلقى فى إدراكه لهذا الخليط المكون من الرموز التكنولوجية والرموز الإنسانية ولكن على الكيفية التى استعملت فى إعادة تشكيل الواقع داخل هذا الإطار أو المحور، وعلى تحديد مكان بؤرة الانتباه أو نقطة الإدراك. فى هذا المشهد أو المحور.

وتعتبر نقطة الارتكاز البصرى أو نقطة الإدراك من المقومات الهامة فى عملية الإدراك وذلك لأنها تمثل حلقة الوصل بين الفكر المعروض فى هذه اللقطة أو المشهد والمتلقى أى حلقة الوصل بين الفكر أو المنتج لهذه الرسائل والمتلقى.

ويمكن الإشارة إلى أن قدرة الكادر فى توضيح المعانى تتركز أساسا فى الكيفية التى نسقت بها الأشياء لتعبر عن المعانى الخاصة والتى يريد الكاتب طرحها ومعالجتها.

ويبدو جليا أن أهمية الكادر تتحد من خلال الدلالات والرموز التى يجمعهاهذا الكادر أو المحدد فى إطار واحد. ويعتبر هذا الكادر أو المحدد فى لغة المرئيات، الوحدة الأولى فى تكوين الجملة التليفزيونية أو السينمائية.

ولقد نبه «جان ميترى» Jean Mitry إلى صعوبة التعبير عن المفاهيم الإنسانية أو المفاهيم الغير مرئية، وأن الخلط بين المفاهيم من وجهة نظر الكاتب المبدع عن طريق الصورة المتحركة ووجهة نظر المتلقى لتلك المعانى والأفكار (التى تشتمل على أدوات غير مباشرة للتعبير عنها) هى التى تزيد الأمر صعوبة ولكن أمكن تذليل بعض تلك الصعوبات والإشكاليات الإدراكية بعد التقدم التكنولوچى والصناعى وذلك بعد إضافة رموز ترتبط بالتقدم التكنولوچى والاجتماعى وقد تفيد فى سهولة التعبير عن الأفكار. الذى ينتمى إليه، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تتعلق وترتبط هذه الصعوبات الادراكية التى تواجه المتلقى بحصيلته ومهاراته الادراكيه والاجتماعية والثقافية كما أشرنا من قبل.

ويبدو أنه لا يزال المتلقى فى الدول النامية يواجه العديد من الصعوبات الإدراكية في مواجهة تلك اللغة التكنولوجية وذلك لأسباب تتعلق وترتبط بالعوامل الحضارية والصناعية والثقافية، والمنظور الاجتماعى العام الذى يواجه المجتمع:

ثانيا ـ أهمية الأشكال فى العملية الإدراكية

وبلورة المفهوم الحديث لنظرية الصورة المتحركة:

لقد أشرنا من قبل إلى أهمية التقدم التكنولوچى والعلمى والصناعى والاجتماعى فى عملية بلورة لغة المرئيات وزيادتها مرونة فى التعبير وذلك من خلال إضافة العديد من المفردات اللغوية إلى حصيلة هذا الكم من الرموز التكنولوچية والإنسانية التى توظف فى عملية التعبير عن المعانى الإنسانية المجردة.

وهناك عنصر جديد أضافه العالم الاجتماعى «ابراهام مولز» Moles أثار العديد من الغموض التى تعترض آليات وفروض العملية الإدراكية للغة المرئيات بصفة عامة. لقد أكد على أهمية الأشكال وممارسة التدريب عليها كعملية تضيف إلى مهارات المتلقى للصورة ولمواجهة رموزها المختلفة والمتشابكة.

ولتوضيح هذه النقطة، نشير إلى الصعوبات التى تعترض المتلقى للصورة المتحركة والتى تبرز أهمية التمييز بين المعانى المجردة والمعانى الملموسة من خلال عرضها فى كادرات متلاصقة ومتشابكة.

لقد أثبتت الدراسات المتعددة الخاصة بالصورة المتحركة أن صعوبة إدراك المعانى من وجهة نظر المشاهد تكمن فى عدم تمييزه بين الكادرات وأنواعها المختلفة وذلك لأن الكادر الشخصى يعرض مجموعة من الأفكار والمعانى المجردة المرتبطة بإحساس المفكر، فالكادر الشخصى وما يحتويه من تلك الرموز يحاول التعبير وشرح تلك المعانى بطريقة غير مباشرة أى عن طريق عمليات التجريد.

أما الكادر الموضوعى فهو غالبا ما يحتوى على خليط من الرموز التى تعبر عن أفكار ملموسة عن طريق مباشر ويمكن للمتفرج استيعابها وتفهمها مباشرة، لأنها لا تحاكى إحساسا أو فكرة بل تحاكى نمطا من أنماط الحياة اليومية.

ونضيف فى هذا المجال أن عملية التتابع بين اللقطات أو الكادرات الموضوعية والكادرات الشخصية هى التى تزيد من تعقيد وإعاقة العملية الإدراكية بالنسبة للمتلقى وهى من أسباب التشويش الإدراكى وصعوبة إدراك المعانى الكامنة فى الفكر المنقول بواسطة لغة المرئيات.

لقد ذلل «مولز» هذا الفرض بتقديمه فكرة الشكل الهندسى أو الشكل الكلى الذى يساعد إلى حد بعيد على العملية الإدراكية فهو يزيد من امكانيات ربط الحقائق والمفاهيم المتناثرة التى تعبر عنها الرموز المختلفة والكادرات المتتابعة، ويمكن توضيح هذه الفكرة من خلال النقاط التالية:

(أ) الشكل ومفهوم الصورة:

إن الشكل له فاعلية وقوة إدراكية تفوق قوة وفاعلية الصورة نفسها، فالأشياء الممثلة فى الصورة يمكنها إضافة دلالات معينة تزيد من قدرة

الإدراك، وفقا للأشكال الهندسية التى تحتويها هذه الصورة أو هذا الكادر أو المحدد. ويمكن القول أن الشكل الهندسى له قدرة على جذب العين وتسهيل عملية الإدراك، وهناك علاقة بين الإدراك والقدرة على تكوين الأشكال وفقا للتابلوهات البصرية التى اختزنها الإدراك من خلال المهارات والخبرات السابقة.

كما أن هناك علاقة قوية بين الشكل الهندسى وتنظيم عملية الإدراك أى القدرة على اختيار الزوايا الهامة ونقاط الإرتكاز الأساسية.

فالتكعيب كشكل هندسى يشد انتباه العين ويعيد تشكيل المعنى ويمكن القول أن هناك قدرة تنسيقية تتميز بها الأشكال الهندسية فى عرض الأفكار والمعانى بطريقة يسهل إدراكها، ولا يمكن أن يتمتع بهذه الخصوصية التى تربط عملية الإدراك بالأشكال الهندسية إلا من يتوافر لديه حد من المهارات والقدرات والتجارب السابقة.

ويمكن التأكيد على هذه الحقيقة بالإشارة إلى نظرية مارشال ماكلوهان فى أهمية التتابع الحضارى والفكرى والقدرة على ربط تلك المهارات وتوظيفها لفك رموز اللغات الإنسانية الحديثة وخاصة لغة الصورة المتحركة، لقد وصف ماكلوهان الإنسان الخارج عن نطاق المدينة الحديثة أو المعزول بمتطلبات بيئته وحياته القبلية البسيطة عن التطور التكنولوجى والاجتماعى بأنه إنسان لا يستطيع إدراك العلاقات الجدلية التى تحتويها الصورة الفوتوجرافية، والصورة المتحركة، وذلك لأن تعليمه الإدراكى لا يتعدى أشياء محدودة بسيطة التركيب فلم تدخل التكنولوجيا فى إعادة تشكيل معانى هذه الأشياء.

(ب) التعليم الإدراكى هو عملية التدرب على الأشكال الهندسية المختلفة:

هناك علاقة سببية بين الشكل الهندسى وتنظيم عملية الإدراك من خلال البصر أى توجيه العين وحركتها. وذلك لأن الشكل الهندسى يشد ارتكاز العين إلى بؤرة الانتباه أو نقطة الارتكاز، وهكذا يمكن القول أن قدرة التعبير بمثل هذه الطريقة الهندسية يعكس مستوى من التقدم الفكرى والاجتماعى وعمقا فى محصلة الإدراك، والتجارب المهارية السابقة. هذا المستوى المتقدم من ثقافة الأشكال الهندسية تزيد من قدرة الإدراك. وذلك للارتباط الوثيق بين حركة العين وحركة الإدراك. وتفسر هذه العلاقة حقيقة هامة وهى أن العين تتبع حركة الإدراك وليس العكس ذلك أن المشهد التليفزيونى أو السينمائى الذى يحتوى على أكثر من نقطة انتباه واحدة وعلى مفردات إنفعاليه ورموز لم يراع فى تركيبها المنهج الهندسى لا يمكن إدراكها بسهولة للأسباب التى أشرنا إليها.

ونشير فى نهاية هذا التحليل إلى نتيجة هامة ترتبط بأهمية تطبيق هذا المنهج الهندسى والتركيبى فى زيادة فاعلية الصورة المتحركة كوحدة داخلة فى تركيب البيان اللغوى للغة المرئيات وعلى الإبداع والتعبير الفكرى والثقافى بهذه الأداة.

إن اضافة تطبيق المنهج الهندسى وأهميته تتضح من خلال العلاقة بين إدراك نقاط الارتكاز المتناثرة فى الصورة وفهم مدلولها أو إدراك المعانى الكامنة. وذلك لخصوصية عملية الحس النظرى. فالعين ترى أولا الشئ المألوف ثم تتدرج إلى الأشياء الأقل ألفة وتعيد الدورة مرة أخرى رغبة فى إدراك تفاصيل الشئ المنظور.

وقد تفيد هذه الطريقة فى حالات الصورة الساكنة لاتساع الوقت العملية إعادة الدورة الإدراكية. ولكن لا يمكن تطبيق هذه العملية فى حالة الصورة المتحركة التى تتصف بالتتابع فى اللقطات والكادرات وأيضاً للخصوصية المرتبطة بمبدأ البنائية وهو ارتباط كل جزء من أجزاء التركيب أو البناء اللغوى لما يسبقها أو يلحقها من أجزاء. فالنظام اللغوى ما هو إلا مجموعة من الأجزاء المتآلفة والمترابطة التى تستمد قوتها وقدرتها فى التعبير من خلال هذا التآلف والترابط بين الأجزاء. وهذا يفسر صعوبة إدراك المعنى الكلى للوحدة الفكرية المتكاملة إذا تعذر تحديد أو فهم العلاقات التى تربط كل جزء من أجزاء هذا الكيان المترابط أو هذا البنيان المتكامل ـ فدراسة اللغة ما هى إلا عملية اكتشاف أجزاء مرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقا كما سبق وأن ذكرنا.

وإضافة إلى ما سبق نؤكد على خصوصية العملية الإدراكية ومدى ارتباطها بالحس النظرى، وذلك أن قدرة عين الفرد العادى على إدراك الأشياء بالحس النظرى لا يتعدى عشرة لمحات ادراكية، Bits فى الثانية.

وحتى نوضح هذه العلاقة نقدمها فى صورة رياضية على النحو التالى:

عملية إدراك المعانى والإحساس بها = العين ومركز الإبصار + جهاز التوافق الحسى + الاستعداد

هذه العملية قد تستغرق ثانية واحدة أو أكثر، وتستوعب قدراً من اللمحات الإدراكية وفقاً لقدرة الجهاز الإدراكى على الاستيعاب. وتتوقف هذه العملية المعقدة التى يقوم بها الجهاز الإدراكى لفهم مضمون الصورة

على رصيد التجارب والمهارات والقدرات الفكرية والاجتماعية. ويمكن القول أن الأشكال التى يمكن إدراكها من أول نظرة هى الإعلانات لأن أغلبها لا تحتوى إلا على قدر ضئيل من اللمحات الإدراكية وتتراوح بين أربعة إلى عشرة Bits أو لمحات إدراكية.

وقد يبدو هذا الطرح من خلال النظريات السابقة للعلاقة بين الإبداع الفكرى والفنى من خلال الصورة المتحركة والتطور فى مضمون العوامل الخارجية أى مقومات ودوافع التطور التكنولوچى والاجتماعى مدعما ومؤيداً لأهمية هذا الرصيد من المهارات والقدرات والتجارب السابقة التى لا يمكن تشكيلها إلا من خلال توافر العوامل والدوافع الاجتماعية والحضارية.

ومن خلال دراستنا السابقة يمكن حصر النتائج الآتية:

١ ـ قدمت لنا مناهج البحث المطبقة فى مجالات اللسانيات الحديثة (على اعتبار أن لغة الصورة الفيلمية هى لغة لها كيانها وبناؤها الخاص بها). منهجاً دراسياً يساهم إلى جانب الدراسات الأخرى فى مجالات النظرية البنائية المطبقة فى النقد الأدبى ومقولاتها السيميولوجية الحديثة، أدوات منهجية قادرة على تحرير الباحث من هذه الصعوبات والقيود التى كانت تمثل أهم العوائق المعاكسة لتقدم الدراسات المتصلة بمقومات البناء اللغوى وخاصة مضمون محتوى الإعلام والاتصال المرئى المسموع ـ من سينما وتليفزيون.

٢ ـ وتمثل تلك النظريات التى قمنا بحصرها أدوات علمية صالحة لحصر شروط الإبداع والتواصل الفكرى من خلال الوسائل المسموعة المرئية

فتتوقف تلك العملية أساساً على التشابه بين الواقع والحقائق ، ‍ـوسة وتقابلها فى العمل الفنى عن طريق تلاصق الصور المتتابعة ووضعها ، إطار عام محدد أو سياق أو بنيان (وذلك من خلال عمليات المونتاج) هذا البنيان هو الذى يمد كل جزء من أجزاء هذا النظام بوظيفة أساسية لخدمة المعنى الكلى.

٣ ـ إن كل كادر أو وحدة أو صورة تعكس الشئ الحقيقى عن طريق المزج والتوازن بين المفردات اللغوية أى الرموز اللغوية للصورة المتحركة وهى الرموز الإنسانية والرموز التكنولوچية وكل نوع من تلك الأنواع له وظيفة أساسية لخدمة الفكرة العامة، فالرموز التكنولوچية تتصل بالتطور التكنولوچى والعلمى وتضاعف من قدرة الصورة المتحركة على التعبير كدرجة حساسية الكاميرا: اللون، الضوء كل هذه الأدوات التي تدخل التكنولوچيا وتؤثر على درجة تطويرها وإجادتها،تزيد من قدرة المثقف أو المبدع على استخدامها وتوظيفها فى العملية التعبيرية والإبداعية.

وترتبط الرموز الإنسانية ارتباطا وثيقا بالتطور الثقافى والاجتماعى والاقتصادى للمجتمع المعين.

ويمكن القول أن هناك علاقة وثيقة بين فك غموضها والتجارب الإنسانية والفكرية والاجتماعية والقدرة على إدراك الفن من خلال توظيف تلك الرموز فى تفسير المعانى المجردة النفسية والإنسانية من خلال أشياء مادية. ومن هنا يمكن تفسير صعوبة إدراك المعانى التى تطرحها لغة المرئيات، وذلك للاختلاف والتباين فى التجارب الفكرية والإنسانية بين فئات الجمهور المستقبل.

٤ ـ أهمية العناية بالشكل الهندسى من خلال هندسة الديكور،وأيضا العناية والتأكد على أهمية فن المونتاج الذى يساعد إلى حد بعيد على العملية الإدراكية، فهو يزيد من إمكانيات ربط الحقائق والمفاهيم المتناثرة التى تعبر عنها الرموز المختلفة فى الكادرات المتتابعة فقدرة الكادر على توضيح المعانى تتركز أساسا على الكيفية التى نسقت بها الأشياء لتعبر عن المعانى الخاصة التى يريد الكاتب طرحها ومعالجتها.

٥ ـ أصبح حصر مظاهر التقدم التكنولوچى والصناعى والعلمى والثقافى فى المجتمع مقياسا لحصر إمكانيات الوسائل المرئية المسموعة فى الإبداع والتعبير من خلال تلك الوسائل عن المعانى والأفكار المختلفة، وتذليل بعض الأدوات المركبة، وذلك عن طريق إضافة مزيد من الرموز الإنسانية والرموز التكنولوجية.

●

الهوامش:

(١) صلاح قنصوه، **الموضوعية فى العلوم الإنسانية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان ١٩٨٤من ص ٢٣ إلى ص٨٨ ومن ١٦٣ إلى ص٢٠٠.

(٢) المرجع السابق ص١٦٣ إلى ص٢٧٠.

(٣) J. P. Sartre, **Critique de la raison dialectique Précedée de Question de méthode,** Paris, Gallimard, 1960 PP. 350-600.

انظر أيضا المرجع السابق، صلاح قنصوه، من ص٢٣١ إلى ص٢٥٠

(٤) أنظر فى هذا الصدد نسمة أحمد البطريق – **السينما المصرية تأثير المقومات الاجتماعية والثقافية على تطورها**. رسالة دكتوراه الدولة، كلية الآداب قسم الصحافة والإعلام الاجتماعى، جامعة بروكسل بلجيكا. ١٩٧٩ رسالة غير منشورة بالفرنسية.

(٥) J. Collet et J. Simon M. Vernet. **lectures du film,** Editions Albatros. pp. 45-81.

(٦) أنظر فى هذا الصدد نسمة البطريق، **قضايا تكنولوجيا الاتصال**، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٨٧.

(٧) أنظر فى هذا الصدد.

G. Mounin, **Histoire de la Linguistique, des Origuines au xx - Siecle** - **Puf,** 1985.

- صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٠ .

- أنطوان الصياح، تطور مفهوم البنيان فى الألسنة الحديثة. الفكر العربى المعاصر، العدد ٢٥ ، لبنان - آذار - نيسان ١٩٨٣ من ص ٢٦ إلى ص ٣١.

(٨) مرجع سابق صلاح فضل، من صل ١٢ إلى ص ٤٥ .

(٩) المرجع السابق ص ١٤ .

- انظر أيضا، موريس ناصر مفهوم اللغة فى الألسنة البنيوية، الفكر العربى المعاصر عدد (٢٥)، لبنان ١٩٨٣ ، من ص ٥٣ إلى ص ٥٧.

- مروان فارس النهج الألسنى عند دى سوسيور الفكر العربى المعاصر عدد (٢٥)، لبنان آذار - نيسان ١٩٨٣ ، من ص ٥٨ إلى ص ٦٢ .

(١٠) مرجع سابق صلاح فضل ص ١٦ إلى ص ٤٥ .

(١١) المرجع السابق من ص ٢٠ إلى ص ٦٥ .

(١٢) مرجع سابق، أنطوان الصياح، تطور مفهوم البنيان ص ٢٦ .

(١٣) مرجع سابق - صلاح فضل من ص ٦٥ إلى ص ١٢٠ .

(١٤) انظر مراجع سابقة.

J. Mounin Histoire pp. 45 - 84.

(١٥) مرجع سابق. صلاح فضل ص ٤٥ وما بعدها أنظر أيضا ميشال زكريا، التطور الذاتى فى الألسنية التوليدية والتحويلية، الفكر العربى المعاصر العدد (٢٥) لبنان آذار - نيسان ١٩٨٣ من ص ١٥ إلى ص ٢٥ .

(١٦) A. Moles - L'inmage, communication fonctionnelle. Casterman, 198. p. 120

أيضا

Gilles Deleuze - L'image, Mouvement. Edt. de minuit 1981, pp. 6 - 90.

(١٧) R. Barthes Elements de Semiologie Communication, no. (4) 1964 - pp. 91 - 136.

أيضا لنفس المؤلف

Image Communication, 1964.

أيضا أنظر

G. De Brogie - **Une Image Vaut Dix - mille Mots** - Plon, 1982 PP. 45 - 80.

(١٨) C. Metz - Essais sur le signification au cinéma tomes I-IIParis 1972. pp. 60 - 113, pp. 40 73.

(١٩) الجزء الثانى لنفس المؤلف

C. Metz. pp. 40 - 73.

(٢٠) E. Morin. Sociologe, Fayard. 1984, pp. 208 - 350.

(٢١) المرجع السابق. Morin - pp. 208 - 350.

(٢٢) G. Gauthier - vingt lecons - **sur l'image et le sens.** Mediathéque. 1982, pp. 4 - 80.

(٢٣) P. Clichy, **des industries de l'imaginaire.** Mediathéque. 1980. pp. 20 - 45.

(٢٤) Y. Collet, lectures du film, pp. 20 - 65.

انظر أيضا

A. Moles, **L'Image Castermon.**

(٢٥) المرجع السابق. Moles, pp. 40 - 95. انظر أيضا المرجع السابق.

J. Collet, pp. 60 - 90.

(٢٦) مرجع سابق. A. Moles. **Image.** pp. 60 - 90.

(٢٧) المرجع السابق. Moles, pp. 90 - 150.

(٢٨) المراجع السابقة . A. MOles, L'image, pp. 40 - 65

G. Gauthier. Vingt Lecon pp. 50 - 95.

G. Deleuze - L'image, mouvement. pp. 6 - 90.

(٢٩) مرجع سابق

A. Moles - L'image pp. 60 - 90.

(٣٠) المرجع السابق. Moles, pp. 90 - 140.

(٣١) مراجع سابقة E. Morin - Sociologie, pp 980 - 300.

A. Moles - Image, pp. 110 - 140.

R. Barthes - elements de Semiologie pp. 100 - 136.

(٣٢) P. Machi Rey, Pour une Production Litteraire - Maspero 1980

(٣٣) دراسات عن الدراما التليفزيونية (بالفرنسية)

- La Fiction - Etudes de Radio et Televisiov R - T - Bruxelles.

ايضا اقرأ

- C- Metz - Essais Sur La Signification au Cinema - Tome I Editions gsthe - Paris 1972.

- Michel Rio, "Cadre, Plan, Lecture" communications. N 24 Duseuil - Paris 1976 pp- 94 - 107.

(٣٤) نسمة أحمد البطريق قضايا تكنولوجيا الاتصال من منظور دول العالم النامي دار الفكر العربي ـ ١٩٨٧ .

4 - A. Ubersfeld Lire Le theatre, editions - Paris 1977 pp. 7 - 35

راجع ايضا لنفس المؤلف

L'Obijet Du Thedtre C.N.D.F. Paris. 1980

(٣٥) مراجع سابقة. - C. Metz. Essais pp 40 - 75

- A. Ubersfeid. Lire le théátre. pp. 25- 80.

- Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre Editions Sociales - Paris 1980.

(٣٦) المراجع نفسها

- A. Ubersfeld Lire Le Theátre.

(٣٧) مرجع سابق.

C. Metz - Essais. pp. 30 - 95.

(٣٨) مراجع سابقة

- Patrice Pavis Dictionxaire.
- A. Uberstfld lire le Theatre.

أنظر أيضا المراجع التالية

- Patice Pavis Dictionxaire.
- L'IMAGF - Mouvement. Editions Mediatheque 1983.
- A. Moles - L'Image. Caster Man, 1981.

(٣٩) مرجع سابق C. Metz, Essais, pp. 60 - 975.

انظر أيضـا G. Sadoul, merveilles du Cinéma, ed - Aujourd'hui 1957, pp. 20 - 45.

Y. Chevallier - Regard Neuf. sur le Cinéma - Seuil. 1963. pp. 20 - 86.G. Hennebelle - Cinéma mondial Ducerf, 1975, pp. 6 - 25.

R. Bellour. Le cinéma americain. Flammarion, 1980 pp. 35 - 40.

(٤٠) المرجع السابق R. Bellour pp. 35 - 90.

انظر أيضاً

F. Fauche - Cinéma, Italien. A. D'or Paris 1979 pp. 50-85.

(٤١) المرجع السابق

R. Bellour pp. 40-80.

أنظر أيضا مرجع سابق

J. Chevallier- **Regard NEUF Sur le cinéma** pp. 20-70.

(٤٢) المراجع السابقة

R. Bellour - pp. 40-80.

J. Chevallier. pp. 20-70.

(٤٣) مرجع سابق

R. Bellour. **Le cinéma americain,** pp.25-90.

أنظر أيضا

R, Barthes **En Sortant du cinéma** Communication no.(33) Seuil 1975.pp.96-104.

(٤٤) مراجع سابقة

G. Sadoul - merveilles du Cinéma pp. 20 - 89.

J. Chevallier. **Regard neuf** pp. 20 - 35.

(٤٥) المراجع السابقة

G. Sadoul - **Merveilles.** pp. 100 - 105.

J. Chevallier. **Regard neuf** pp. 20 - 35.

(٤٦) المرجع السابق

J. Chevallier. pp 20 - 35.

(٣٧) المرجع نفسه.

pp. 20 - 35.

(٤٨) مرجع سابق C. Metz - Signification au Cinéma. TOME II pp. 60 - 95

(٤٩) المرجع السابق C. Metz. p 80.

(٥٠) مرجع سابق. Gauthier - Vinght Lecons pp. 15 75.

انظر أيضا

C. Metz "signifiant - **Le Signifiant Imaginaire** Communications, no. (23). Seuil. 1975, pp 3 - 56.

انظر أيضا

P. Deruelle. **L'image Manipulée.** Mediathéque - 1983, pp. 3 - 25.

(٥١) مراجع سابقة

J. Collet. **Lectures du Film.** pp. 30 - 45.

G. Beogie - **Une image Vaut Dix** - mille mots. pp. 15 - 33.

●

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١١٠٦٧/١٩٩٤

I.S.B.N. 977-01-4209-3

● هذا الكتاب

[illegible] محاولة [illegible] ثقافة الصورة [illegible] من منظور منهجي حديث [illegible] علوم اللغة والنقد الأدبي.

[illegible] الفيلم السينمائي والمسلسل التليفزيوني [illegible] النشر والإعلان [illegible]

[illegible]

